

An abstract painting of a room interior. The scene is composed of various shapes and colors: a yellow table in the center, a blue chair on the left, a red chair on the right, and a white television set on a dark surface in the upper right. The background is a mix of brown, red, and blue tones, suggesting walls and a ceiling. The style is expressive and gestural, with visible brushstrokes and a rich, textured surface.

*Ett
medialt
museum*

Lärandets estetik i svensk
television 1956–1969

Petra Werner

Symposion

ETT MEDIALT MUSEUM

Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Ågerup 202

243 92 Höör

order@symposion.se

Petra Werner

Ett medialt museum

Lärandets estetik i svensk television 1956–1969

Brutus Östlings Bokförlag Symposion

Höör 2016

Denna avhandling är skriven vid avdelningen för estetik, Institutionen för kultur och lärande, med finansiering från Lärarutbildningen, på Södertörns högskola, och ingår i Södertörn Doctoral Dissertations 123, ISSN 1652-7399.



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Publicering av denna avhandling har möjliggjorts genom bidrag från Holger och Thyra Lauritzens stiftelse för främjande av filmhistorisk verksamhet, Stiftelsen Längmanska kulturfonden och Stockholms Arbetareinstitutsförening.

Werner, Petra

Ett medialt museum. Lärandets estetik i svensk television 1956–1969

Stockholm/Stehag:
Brutus Östlings Bokförlag Symposion
2016

ISBN: 978-91-87483-22-6

© Brutus Östlings Bokförlag Symposion
samt Petra Werner 2016

Alla rättigheter förbehålles.

Kopiering utan förlagets medgivande är förbjuden.

Gäller även för undervisningsbruk.

Grafisk form: Stilbildarna i Mölle, Frederic Täckström

Illustrationer/anfanger: Agnes Florin

Omslagsbild: Petra Werner

ISBN: 978-91-87483-22-6

Innehåll

Abstract	8
Inledning	9
Fantasins museum i tidig svensk television	9
Det imaginära museet	9
En vision – utgångspunkter och direktiv	10
Problemställning och syfte	13
Disposition	14
Ett medialt museum	15
Material	15
Källmaterialet – ett medialt landskap	17
Socialt engagemang	19
Konst	19
Musik	21
Bildmedvetenhet	22
Avgränsning och urval	24
Bakgrund	25
Kultur, bildning och folkbildning – begreppsomvandlingar	25
Forskningsläge och egen positionering	30
Forskningsläge	30
Teveestetik. Intermedialitet – heteromedialitet	35
Avhandlingens forskningsmässiga position. En medicarkeologisk ansats	39
Tradition och modernitet som komplementära begrepp	40
Metodologiska och teoretiska utgångspunkter	41
Det imaginära museet som utgångspunkt för en tankemodell	41
Ett immateriellt kulturarv	42
Museibegreppet	43
Kollektiva minnen och minnesplatser	44
Avhandlingens fenomenologisk-hermeneutiska utgångspunkt	45
En fenomenologisk ansats – vardagens estetik	46
Kunskapande som process	48
Hermeneutik och tradition	48
Delande och omfördelande av det sinnliga	52
En emancipatorisk ansats	53
Uppmärksamhetsbegreppet	54
Uppmärksamhetens temporalitet	55
Ett medialt museum med tre rum – en tankemodell	57

Ars Attentio – Uppmärksamhetens estetik	59
Introduktion	59
Dokumentära traditioner, förhållningssätt och framställningssätt	59
Dokumentärens plats i teve	61
Programanalyser	66
Sinnligt uppmärksammande	66
Uppmärksamhetens hermeneutik	72
Uppmärksamhet som emancipatorisk kraft	78
Hemma. Uppmärksamhetens fenomenologi	80
Traditionen	85
Tradition och modernitet	89
Uppmärksamhetens periferi	97
Ars Attentio – sammanfattande diskussion	104
Ars Retentio – Berättelsens estetik	107
Introduktion	107
Muntlig och visuell tradition	107
Berättelsens beståndsdelar	109
Berättande och berättelsen i teve	111
Programanalyser	113
Visuellt berättande	113
Muntlig tradition	117
På luffen	119
Från bonde eller sjöman	122
En hermeneutisk rörelse	127
Från berättande till berättelsen	138
Berättelse och gestaltning	141
Vändpunktens betydelse	145
Berättelsens inneboende hermeneutik	147
Ars Retentio – sammanfattande diskussion	153
Ars Intentio – Lekens estetik	157
Introduktion	157
Kort teoretisk översikt	157
Homo ludens	159
Lekens estetiska potential	159
Leken i teve – kort översikt	160
Programanalyser	162
Lekens rum	162
Leken som övergångsområde	165

Program med interartiell orkestrering	171
Lekens emancipatoriska potential	182
Leken som en miniatyrteater	183
Materialiteternas blandning	187
Ett moment av dröjande	189
Lekens skapande potential	195
Ars Intentio – sammanfattande diskussion	198
Ett medialt museum – lärandets estetik	201
Sammanfattande diskussion	201
Noter	207
Summary	257
Tack	269
Källor	271
Litteratur	274
Appendix	285
Programregister – alla nämnda program	285
Personregister	295

Abstract

A Medial Museum. Aesthetics of learning in television produced and broadcast in Sweden 1956–1969. A thesis on aesthetics, by Petra Werner, written at The School of Culture and Education, Södertörn University, Stockholm, Sweden in 2016.

This thesis investigates the aesthetic interpretation of learning processes in television produced and broadcast in Sweden between 1956 and 1969. The thesis explores how these programmes are linked to concepts of *Bildung* by their aesthetics, by which *the intangible cultural heritage* is entrusted in the form of oral and visual traditions, storytelling and games/play, where *learning* is the common denominator. The programmes are divided into three categories: *aesthetics of attentiveness*, *aesthetics of tale/storytelling* and *aesthetics of play*. The detailed, thick, descriptions of the programmes emanating from the close-readings shall be, together with the aesthetic categories that I have formulated and expressed in a model, regarded as the survey's key findings. The starting point of the central theoretical model of the thesis is André Malraux's idea of an imaginary museum of imagination in which photo reproductions can constitute a collective memory, and thus be part of an intangible heritage. Based on this idea of an imaginary museum, I have constructed a conceptual model called *a medial museum*, valid in its own time as well as for posterity. The theoretical models that the study gain support from are characterized by phenomenological and hermeneutical perspectives, as I refer to a phenomenological-hermeneutical method when analysing the programmes, and at the same time underline the phenomenological-hermeneutically based aesthetics in the analysed programmes, where aesthetic interpretation of learning processes in terms of *attentiveness*, *tale* and *play* is of a phenomenological-hermeneutic character. For a broad perspective on learning processes, theoretical support is acquired both from the German philosopher Hans-Georg Gadamer and his hermeneutic of traditions and from the French philosopher Jacques Rancière and his emancipatory ideas of pedagogy and aesthetics. Furthermore, the French philosopher Paul Ricœur and his thoughts on importance of storytelling for knowledge formation have had significant influence on the work. Regarding the concepts of play, I have made use of both Gadamer's ideas of art experience as play and of Donald W. Winnicott's theories about play as transitional area. In the programmes' aesthetics is found a depiction of a broadened interpretation of *Bildung*, where processes of learning comprise a direct sensual perceiving, attentiveness, storytelling/tale and play. Moreover, within the programmes' managing of an intangible cultural heritage, I have found an expression of an interplay between modernity and tradition, with emphasis on the historical significance of the present, and rooting in the past of everyday life, where expectation on the future and the memory of the past can co-exist. To summarise, the study suggests the possibility to understand aesthetics as an epistemology using sensuous experience as basis for a conceptual knowledge about how to understand the world. Thereby, one can comprehend aesthetics as pedagogy per se.

Keywords: aesthetics, aesthetic depicting, television, learning, intangible heritage, storytelling, play, attention, education, learning processes, documentary, oral tradition, visual tradition.

Inledning

Fantasins museum i tidig svensk television

En vinterkväll 1956 strax efter jul visas ett program på teve där vi får se fem personer sitta runt ett bord framför ett staffli. En studiomann kliver fram i bild och ställer upp en reproduktion av Picassos *Akrobatfamiljen* på staffliet. Målningen föreställer en ung man i pierrothatt och stor krage och en ung kvinna i tunn klänning. De sitter bredvid varandra med ansiktena riktade mot ett litet spädbarn i kvinnans knä och på golvet nedanför deras fötter sitter en stor apa och tittar upp mot barnet. I tevestudion ser vi hur en av personerna runt bordet, vid åsynen av den uppställda bilden, lutar sig fram och livligt börjar diskutera konstverket. Han rör sig med kraft ömsom framåt och bakåt i stolen, reser sig och flyttar omkring stolen och tar av och på sig glasögonen som han regelbundet gestikulerar med. Diskussionen pågår en stund, tills en studiomann på nytt dyker upp i bild och byter ut *Akrobatfamiljen* på staffliet mot ett fotografi av motiv från Sixtinska kapellet, Michelangelos *Utdrivandet ur paradiset*. En kvinna i sällskapet runt bordet börjar då berätta om sin relation till dessa skulpturala målningar. Efterhand har sammanlagt tolv olika konstreproduktioner diskuterats och analyserats utifrån vars och ens perspektiv med rikliga exempel ur personliga bildminnen. Människorna runt bordet, bland andra regissören Alf Sjöberg och författaren Ingegerd Granlund, har som särskilt konstintresserade blivit inbjudna av teveprogrammets producent och värd, Ria Wägner. Diskussionen om konstupplevelser blir så intensiv att programmet, som direktsänds, överskrider tiden med fyrtio minuter.¹

Det imaginära museet

Programmet som vi just fått en kort inblick i är ett avsnitt ur serien *Hemma*, som visas i svensk teve under åren 1956–1966.² Varje avsnitt i serien innehåller vanligen en rad olika inslag under en timmes tid.³ Detta avsnitt fokuserar emellertid i sin helhet på André Malraux' begrepp *Det imaginära museet*, det vill säga idén att all världens konstreproduktioner bildar ett fantasins museum, en estetisk gemenskap som utgörs av våra bildminnen, möjliggjord genom fotografiska reproduktioner.⁴ Begreppet är under denna tid aktualiserat, både internationellt och i Sverige, vilket

också föranleder Wägner att ägna ett helt program åt det.⁵ André Malraux, fransk författare och även en tid kulturminister i de Gaulles regering, skrev flera konstfilosofiska verk, däribland boken om detta imaginära museum, *Le Musée imaginaire*.⁶ Det imaginära museum som åsyftas i titeln, tankemodellen för en framtida estetisk gemenskap, blir senare av Unesco implementerat som kulturpolitiskt projekt, med utgångspunkten att konstens kommunikativa och rentav konfliktlösande funktion var en viktig ingrediens för världsfreden och ett universellt samförstånd.⁷ Denna politisk-estetiska gemenskap skulle skapas genom att världen sammanfördes i en utopisk enhet, bland annat med hjälp av masskommunikation.⁸

I Sverige pågår under denna tid ett flertal processer inspirerade av begreppet, inte minst i konstpedagogiska sammanhang och Malraux och hans idé om ett imaginärt museum närvarar på flera sätt, inte bara i teve.⁹ Landets kulturtillgångar skulle vara tillgängliga för alla medborgare oavsett social och geografisk hemvist och det var statsmaktens uppgift att skapa distributionssystem som kunde föra ut kulturen till den breda allmänheten.¹⁰ Bakgrunden till programmets innehåll och uttryck vid denna tid återfinns i det avtal Radiotjänst hade ingått med staten, där även yttrandefriheten, mångfalden och hävdandet av de demokratiska värdena anges som viktiga hänsynstaganden.¹¹ Det handlar om en önskan om individens tillgång till all världens konst, kunskap och traditioner för att kunna erövra och förfoga över ett kulturarv.¹²

Denna ambition präglar svensk teve som helhet under de första tio åren och tar sig konkret uttryck i en ansenlig produktion av program med varierad och genomarbetad estetik. Det är estetiken i dessa program som den här avhandlingen fokuserar på. Undersökningen befinner sig således i en skärningspunkt mellan svensk tevehistoria, bildningsbegreppets idéhistoria och estetik.

En vision – utgångspunkter och direktiv

När det varje kväll är möjligt för varje medborgare i vårt land att inte endast höra utan också se vad som hänt ute i världen samma dag, när de stora nationella och internationella händelserna kan bevittnas trots avstånden av invånarna i nästan varje stad och by, när vardagslivets färg, spänning, omväxling och väsentligheter kan förmedlas till rika och fattiga, till dem som är ensamma och dem som söker sällskap, till varje hem i bild och ljud, då måste sannerligen något ha tillkommit, som i samarbete med alla andra uppbyggande krafter i samhället kommer att kunna skapa vidare vyer och ett rikare liv.¹³

Ovanstående hoppfulla formulering är hämtad ur den så kallade Televisionsutredningen från 1954 och citerar dåvarande generaldirektören för engelska BBC. Uttalandet beskrivs i utredningen som ”en syntes av den samverkande televisionens och rundradions uppgifter i framtiden”.¹⁴ Texten ger uttryck för en tilltro och optimism inför det kommande nya mediet.

Sveriges television, i denna avhandling hädanefter kallad teve, har sin början den 15 september 1956 då Radiotjänst får monopol på verksamheten, finansierad med licensmedel och ägd av press och näringsliv tillsammans med folkrörelserna.¹⁵ I utredningen diskuteras utförligt vilken roll teve givits i andra länder när det gäller upplysning och demokratiarbete och även vikten av att vara noga med gränsen mellan politisk information och propaganda.¹⁶ I Sverige är det den historiska bakgrunden i folkbildningen som utgör den centrala utgångspunkten för teve, liksom den hade varit dessförinnan för radio.¹⁷ I det allra första avtalet mellan Radiotjänst och Telegrafstyrelsen gällande radions utsändningar 1935, anges att radioprogrammen skulle befrämja folkbildningsarbetet, vara av omväxlande art och hållas på en hög, ideell, kulturell, saklig och konstnärlig nivå och när teve börjar sändas tjugo år senare gäller fortfarande samma direktiv.¹⁸ Det svenska folket skulle få program som gav dem etiska värden och vederhäftig och opartisk information på bekväma tider: ”Skall vi få ett samhälle, uppbyggt av ett växande antal medborgare, som kan och vill styra sig själva, krävs undervisning och bildningsresultat.”¹⁹ Dessa bildningsambitioner tar sig konkreta uttryck i beslut som fattas i akt och mening att göra teve till en viktig del i bildningsbygget.²⁰ Etermedierna tillmäts således från början en stor betydelse för människornas andliga odling, tillgång till de sköna konsterna och byggandet av mänskliga värden och teve uppfattas som en betydelsefull faktor i fråga om utbildning och kulturell orientering.²¹ Denna tro på kulturens och konstens förädlade kraft är inspirerad av Ellen Key och Hans Larsson som förespråkade självbildning med hjälp av konstnärlig verksamhet.²²

Styrdokumentet ger tydliga riktlinjer för innehåll och utformning men en viktig faktor är också att producenterna bakom programmen är enskilda individer.²³ Redaktionerna och teamen består av ett fåtal personer, vilket möjligen bidrar till en förenkling av de beslutsmässiga och administrativa strukturerna.²⁴ De enskilda personer som är upphov till programmen har ofta en akademisk utbildning, ett kulturhistoriskt engagemang och/eller anknytning till folkrörelserna och gör program om det som de själva finner intressant eller angeläget, men försöker också ta vara på medborgarnas erfarenheter och historia.²⁵ Alla dessa faktorer leder till att en betydande del av programmen som görs under teves etableringstid i Sverige är undervisande och i synnerhet konstdidaktiska med uttryck för ett klassiskt bildningsbegrepp.²⁶

Förutom denna anmärkningsvärda mängd av just konstprogram görs under perioden många program i vilka betydelsen av kunskap betonas, såväl vetenskaplig som praktisk och hantverksmässig.²⁷ Det bildningsbegrepp som återspeglas i radions utbud och senare teves, är nära förbundet med det humanistiska ämnesområdet och ämnen som berörs i programmen är exempelvis historia, geografi, litteratur, konst, teater och musik. Detta motsvaras också av formuleringarna i Radiotjänst avtal med regeringen.²⁸ I dessa didaktiska program är det ofta en traditionell kunskapssyn som företräds, med en dualism mellan intellektuellt och sinnligt. Det motsvarar en idé om kunskap som en sorts avbildning, vilket i sin tur bidrar till en syn på konst som ting, objekt.²⁹ Konsten betraktas på så vis ur instrumentellt perspektiv, som en teknik, som metoder eller verktyg för lärande. Det är ett uttryck för ett traditionellt bildningsideal och en önskan om att i kulturbevarande syfte sprida kunskap om en klassisk kanon med betoning på västerländsk litteratur, konst och konstmusik.³⁰

Ambitionen att fostra svenskarna till goda och ansvarstagande samhällsmedborgare, där individens möjlighet till skönhetsupplevelse är en viktig ingrediens framstår å ena sidan som uppriktigt god och som ett uttryck för förhoppningar om en demokratisk fostran efter erfarenheterna av världskrigen. Å andra sidan kan detta tolkas som ett auktoritetsförhållande som tvärtom skulle kunna stå i vägen för en demokratisk relation till publiken och därför vara en inkonsekvens i public service-hänseende.³¹ Det finns röster i styrdokumenten som reserverar sig mot synen på teve som principiellt uteslutande folkbildande och som påpekar att det vore olyckligt om alla program fick en ”skugga av skolmästare över sig”.³² Styrdokumenten ger inte bara riktlinjer för innehåll och utformning utan understryker också vikten av att släppa loss konstnärliga krafter för att kunna experimentera fram nya uttrycksformer.³³ Teves egenskap att appellera till ögat – till uppfattandet av linje, form, färg och rum – påpekas, oavsett program, liksom vikten av en bildmedvetenhet kring miljöer, rekvisita, interiörer och föremål.³⁴

Förhoppningarna kring teves bildande potential handlar i grund och botten om en tilltro till tittarens egen förmåga att tillgodogöra sig kunskap och kultur, men också om en önskan att demokratisera konsten och befria den från galleriets exklusiva miljö.³⁵ Här finns en entusiastisk vision om individens fria tillgång till all världens kunskap och kultur i ett imaginärt museum.³⁶ Från hela den aktuella perioden finns, utöver ovannämnda undervisande och bildande program, också andra sorters program, estetiska blandformer som överlappar såväl kategorier som programavdelningar.³⁷ Teveverksamheten är under den aktuella perioden i hög grad producentstyrd och enskilda redaktioner och individer har, som tidigare sagts, stor bestämmanderätt över programmen.³⁸ Resultatet av detta är en omfattande mängd

program med en självständig och varierad estetik, utan tydlig avsikt att företräda ett klassiskt bildningsbegrepp genom ett innehållsligt förmedlat kunskapsstoff. Det är ur denna breda mångfald av program som det empiriska materialet för undersökningen hämtas. Undersökningen fokuserar på programmens estetik och de begrepp som är centrala i undersökningen har vuxit fram ur ett djupgående studium av materialet, där jag funnit genomgående teman.

Problemställning och syfte

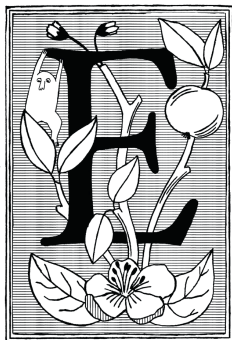
Avhandlingens undersökningsmaterial består av dokumentärer, reportage, dramatiseringar och hybridformer med stor tematisk spännvidd men som förenas av en genomarbetad teve-estetik. En annan gemensam nämnare är att programmen på olika sätt tematiserar lärande och moment i lärandeprocesser, vilket motiverat undersökningens fokus på programmens estetiska gestaltning av lärandeprocesser. Den centrala problematiken i avhandlingen kretsar kring hur dessa program knyter an till ett bildningstänkande, men inte framför allt genom sitt innehåll utan genom sin estetik i vilken ett immateriellt kulturarv förvaltas i form av muntlig och visuell tradition, hantverkskunskap, berättelse och lek. I lärandeprocesserna gestaltas även en *temporalitet* i spänningsfältet mellan tradition och modernitet och i min undersökning väljer jag att kalla programmens estetik *ett audiovisuellt diktande i heteromedial orkestrering*.

Mot denna bakgrund kan syftet med avhandlingen beskrivas som att utifrån ett estetiskt perspektiv undersöka hur lärandeprocesser gestaltas i ett urval svenska teveprogram gjorda mellan 1956 och 1969. Det empiriska materialet, det vill säga teveprogrammen, analyseras utifrån tre kategorier som jag benämner *uppmärksamhetens estetik*, *berättandets estetik* och *lekens estetik*. Fokus i undersökningen ligger varken på avsändarperspektivet, det vill säga upphovspersonernas intentioner, eller på mottagarperspektivet, det vill säga publikens reception av programmen eller programmens effekter i samhället. Metodologiskt är undersökningen snarare sprungen ur en förståelse av det empiriska materialet – programmen – som avgränsade estetiska verk tillgängliga för en fenomenologisk-hermeneutisk närläsning. De utförliga beskrivningar som närläsningen leder fram till ska, tillsammans med de estetiska kategorier som jag har formulerat och uttryckt i en modell, betraktas som undersökningens huvudsakliga resultat.³⁹

Disposition

Efter en kort introduktion där jag nämner de styrdokument som har betydelse för analysen av det empiriska materialet, presenterar jag problemställning och syfte och undersökningens empiriska utgångspunkt, teveprogrammen. Här redogör jag även för undersökningens avgränsning och urval. Sedan ger jag en bakgrund till bildnings- och kulturbegrepp utifrån avhandlingens syfte och redogör för forskningsläget och min egen positionering i förhållande till detta. Detta följs av en metodologisk diskussion där avhandlingens tankemodell, ett medialt museum, beskrivs och utvecklas med utgångspunkt i André Malraux' imaginära museum. Där presenteras också de teorier och begrepp som jag funnit användbara vid närläsning och analys av programmen.

Därefter kommer avhandlingens huvuddel, nämligen de tre analyskapitlen. I dessa närläses avsnitt ur utvalda teveprogram/teveserier i syfte att undersöka hur lärandeprocesser gestaltas utifrån tre estetiska kategorier, nämligen *uppmärksamhet*, *berättelse* och *lek*. Dessa tre kategorier får utgöra de tre rummen i det mediala museet, rum som utgör avhandlingens analyskapitel. De benämns *Ars Attentio – Uppmärksamhetens estetik*, *Ars Retentio – Berättelsens estetik* och *Ars Intentio – Lekens estetik*. De tre analyskapitlen är alla upplagda enligt samma struktur. Varje kapitel inleds med ett bakgrundsavsnitt där jag redogör för begrepp och teorier relevanta för kapitlets tematik samt en kort översikt över tematiskt besläktade program i teveutbudet i övrigt. Därefter följer analysdelen, där ett antal avsnitt ur de valda teveprogrammen närläses. De enskilda programanalyserna inleds med en introduktion som omfattar det specifika programmets produktionsbakgrund; när det gäller de upphovspersoner som har en mer central betydelse för undersökningen görs en mer djupgående presentation av dessa. Varje programanalys följs av en sammanfattande diskussion, där jag redogör för hur jag aktiverat de relevanta begreppen i närläsningen och varje analyskapitel avslutas med en övergripande diskussion. I det avslutande kapitlet sammanfattas hela undersökningen och dess resultat diskuteras i relation till studiens syfte och utgångspunkter.



ETT MEDIALT MUSEUM

Material

I det följande redogör jag för materialets tillgänglighet, medan en närmare beskrivning av utbudets innehåll och utformning i övrigt ges i avsnittet *Källmaterial*. Avhandlingen fokuserar på den estetiska gestaltningen av lärandeprocesser i ett urval svenska teveprogram producerade under teves tidiga etableringstid, 1956–1969. Den tidsmässiga avgränsningen motiveras dels av att bevarat material i tillräcklig mängd finns först från 1956, dels av den genomgripande omorganisation som skedde på teve 1969, som bland annat innebar införandet av en andra kanal.⁴⁰ Det finns ingen ambition att ge en heltäckande bild av det totala programutbudet, istället har jag gjort en avgränsning, vilken jag motiverar inom kort.

När det gäller publik tillgång till äldre svenska teveprogram, är Sveriges televisions, SVT, webbsajt Öppet Arkiv det enda alternativet. Där finns sedan 2012 ett urval äldre, svenska teveprogram tillgängliga för allmänheten genom ett upphovsrättsligt avtal med Copyswede, som fördelar pengar till rättighetshavare.⁴¹ Tidigare hade det, för personer utanför SVT, endast varit möjligt att se korta avsnitt av sådant som SVT själva ägde rättigheterna till, men i och med detta avtal kunde äldre program i digitaliserad form läggas ut på internet.⁴² Dock är villkoren för denna sajt förändrade från och med januari 2016 i och med ett nytt avtal med rättighetsorganisationerna, som innebär att utbudet hädanefter är ”dynamiskt”.⁴³ Det kommer att finnas ett fast basutbud och ett rörligt utbud, bestående av program som är tillgängliga på sajten under en begränsad tid.⁴⁴ För närvarande består utbudet från undersökningens relevanta tidsperiod (1956–1969) främst av större sport- eller underhållningsevenemang, särskilda högtider, journalfilmer, avsnitt ur

underhållningsserier som exempelvis *Estrad* och *Hylands hörna* samt tävlingsprogram som t.ex. *Kvitt eller dubbelt*. Men här finns även avsnitt ur serien som kommit att kallas *Skäggen*, avsnitt ur serien *Musikfrågan* med Sten Broman och *Mosebacke Monarki*. Här finns också enstaka filmer av produktiva programmakare som Ingrid Samuelsson, Lars Lennart Forsberg och Eric M Nilsson.⁴⁵

Fortfarande är en stor mängd program förborgade i SVT:s arkiv och alltså otillgängliga för allmänheten. Det finns emellertid en möjlighet, förbehållet forskare och doktorander, att få åtkomst till äldre svenska teveprogram, nämligen via Svensk mediedatabas (SMDDB). SMDDB är den digitala sök- och visningstjänst för Kungliga Bibliotekets (KB) audiovisuella samlingar, som innehåller material och uppgifter om teve, radio, video, biovisad film, skivor och multimedia. Här kan forskare ta del av i stort sett allt som visats på teve i Sverige på senare tid, närmare bestämt från juli 1978 och framåt.⁴⁶ Att få tillgång till program som visats före juli 1978 är dock en helt annan sak och kräver en lång rad manövrar. Det finns anledning att gå in lite närmare på detta: Det gäller först för forskaren att lokalisera den specifika utsändningen genom tablåer i tidskriften *Röster i Radio/TV*, eller i SVT:s egen programkatalog. Beträffande den sistnämnda får forskaren bara tillgång till en äldre, icke uppdaterad variant och denna katalog kan man endast nå från ett fåtal datorer på Kungliga Biblioteket i Humlegården, Stockholm. När man väl har lokaliserat ett program i SVT:s programkatalog, meddelar man KB:s forskarservice om sändningsdatum och produktionsnummer, varpå de kan beställa fram programmet från SVT, för digitalisering. Först när denna kopia är färdigdigitaliserad, vilket kan ta ett antal veckor eller månader, är det möjligt att ta del av programmet via en dator på KB.⁴⁷ Till sist ska nämnas att det i slutändan kan visa sig att många program har gått förlorade eller saknar ljudspår. Det är i sammanhanget angeläget att understryka svårtillgängligheten i detta material.

När jag inledde min materialgenomgång i SMDDB hösten 2011 fanns, som tidigare nämnts, redan ett antal framtagna och digitaliserade äldre teveprogram, dock i alltför begränsad omfattning för min undersökning. Jag ägnade därför en längre tid åt omväxlande läsning av såväl litteratur som tidskrifter och åt genomgång av programkataloger för att kunna beställa digitaliserade kopior av de teveprogram jag ville studera närmare. Denna process skedde successivt, parallellt med att jag studerade programmen i den ordning de blev digitaliserade.⁴⁸ Sammanfattningsvis har jag beställt fram drygt 650 teveprogram för digitalisering. Program som inte funnits åtkomliga tidigare har därigenom blivit tillgängliga på SMDDB för andra forskare idag.⁴⁹

Musiken har, i programmen från den aktuella perioden, en framträdande roll

och det kan tyckas motiverat att väga in den i analyserna i högre grad än vad jag gör. Här är en närmare förklaring på sin plats. Trots att musiken ges stort utrymme i de flesta av programmen under teves etableringstid, anges mycket sällan kompositör eller musiker, vare sig i sluttexterna eller i SVT:s katalog. I vissa fall beror detta helt enkelt på att musiken som används består av mer eller mindre anonyma arrangemang av kompositioner som står till allmänt upphovsrättsligt förfogande och därför inte särskilt har dokumenterats.⁵⁰ Ibland rör det sig emellertid om upphovsrättsligt skyddade kompositioner som föranleder STIM-avgift och därmed öppnar sig möjligheten att få information från en STIM-rapport, som även de måste beställas fram på SVT:s arkiv.⁵¹ STIM-rapporterna är dock svåra att använda, en rad kompositioner står ofta uppräknade utan att den tidpunkt då de används i programmet anges och slutligen står en hel del uppgifter helt enkelt inte att finna. Sammanfattningsvis har tillgången till informationsmaterial kring musiken visat sig vara alltför otillräcklig för att det ska vara användbart i min undersökning. Jag har emellertid valt en mellanväg eftersom musiken har en så pass dominerande plats i programmen; i mina beskrivningar och analyser väger jag in musikens genre och/eller karaktär, men jag avstår från att göra en noggrann analys av musikinslagen i sig, eftersom det förutsätter detaljkännedom om kompositionerna.

Källmaterialet – ett medialt landskap

En övergripande ambition med avhandlingen är att lyfta fram ett empiriskt material som är okänt för en allmänhet och inte heller i någon större utsträckning uppmärksammat i estetikforskning.⁵² Därför ska en översiktlig bakgrundsbild av programutbudet i övrigt ges, dock utan ambition att ge en totalbild av utbudet under perioden. Avsikten är att skapa en bild av ett omgivande programlandskap när det gäller undersökningens programurval, där kunskap, lärande och bildning betonas. I analyskapitlen ges en fördjupad översikt med fokus på respektive tema, vilket gör att en del av de program som nämns i denna översikt återkommer i analyskapitlen.

I avhandlingens inledning pekade jag på några viktiga omständigheter för programutbudets innehåll och utformning: teveverksamheten under den aktuella perioden är i hög grad producentstyrd och enskilda redaktioner och individer har stor bestämmanderätt över programmen. Programmens titlar är ofta långa med överrubrik och underrubrik, något som förmodligen kan härledas till att de personer som är upphov till programmen ofta har en akademisk utbildning och även en anknytning till folkrörelserna. Det som också utmärker upphovspersonerna är ett kulturhistoriskt engagemang.

Ambitionerna i programmen spänner rent generellt över både folkbildning och bildning ur ett mer klassiskt västerländskt kanonperspektiv och nyhetsprogram av olika karaktär visas både för yngre och äldre.⁵³ Vetenskap och historia har en given plats i etermedier med rötter i traditioner från radion, där exempelvis paret Olle Häger och Hans Villius är upphov till en lång rad program.⁵⁴ Serien *Tekniskt magasin* kan nämnas som exempel, som under ledning av Erik Bergsten visas i trettio år och *Snillen Spekulerar* som under Bengt Feldreichs ledning utgör vetenskapliga rundabordssamtal med nobelpristagare.⁵⁵ I serien *Fråga Lund* ställer studenter frågor till experter, medan i andra fråge- och lekprogram människor utifrån ett givet material ska gissa rätt på ett svenskt landskap eller på en persons yrke.⁵⁶ Regelrätta reportage om vetenskap kan exemplifieras genom serierna *Berömda samtida*, *Sådan är atomen* och *Vår inre verklighet*.⁵⁷ I serien *Sveriges ansikte* i sju avsnitt, producerad av Bo Bjelvenstam och Lennart Ehrenborg, diskuterar man det svenska samhället ur offentlighetsaspekter såsom utbildning, organisation och rättssystem.⁵⁸

Program med konsumentupplysning och information av olika slag om exempelvis båtskötsel, bilköp, dammsugare eller resor har också didaktiska drag, men de präglas även av ett estetiskt formspråk där betydelsen av ett fritt tolkningsutrymme markeras. Ett exempel är den långlivade serien *Konsumentrutan* från 1959, där det långtifrån bara handlar om konsumentupplysning i torr upplaga. Istället varvas inslagen mellan både dramatiserat och dokumentärt, ackompanjerat av musik och kommentarer i beskrivningar av hur den moderna människan kan leva. När det gäller hälsa finns ett stort antal exempel på olika sorters skildringar genom den aktuella tidsperioden. Serierna *Hälsokvarten*, *Hos doktorn* och *Besök hos husläkaren* är exempel på tidiga föregångare till dagens populära serie *Fråga doktorn* som visats i nästan oförändrad form sedan 2003.⁵⁹ Serien *Träna med TV* består dels av handfasta gymnastikövningar till specialkomponerad musik av jazzpianisten Jan Johansson och dels av information kring exempelvis kost och även om droger.⁶⁰

Det förekommer också renodlade naturdokumentärer, där Bertil Danielsson är en av de mer framträdande. Han är, förutom självständig dokumentärfilmare, även återkommande som fotograf i andras produktioner. Hans filmer *Viggen Viggo*, om en liten fågelunge som Danielssons familj räddar och föder upp, samt *Året på ön*, blev båda prisbelönade.⁶¹ Enligt Leif Furhammar, som skrivit åtskilligt om svensk tevehistoria, är naturfilmen med rötter i biofilm, sedan länge en särskilt stor genre i Sverige med namn som Jan Lindblad, Sven Gillsäter och Arne Sucksdorff.⁶²

Det kulturhistoriska temat är återkommande och en särskild grupp didaktiska program utmärker sig som rikt illustrerade föreläsningar med karismatiska programledare, som tryggt förankrade i sin gedigna kunskap, fritt improviserar med

blicken riktad in i kameran. Ett exempel på ett sådant är serien *Liv och leverne i gamla Sverige. En kulturhistorisk rapsodi* med en avspänd Gustaf Näsström som ciceron.⁶³ Serien visas i femton avsnitt mellan oktober 1957 och december 1959 under rubriker som *Folkvandringarnas tid, vardag i Alvastra kloster, De fattigas bibel och Vasatidens Stockholm*.⁶⁴ Ett annat exempel är *Kulturen i Lund* där vi får följa med på en guidad tur på plats, se de utställda föremålen och höra berättande kommentarer.⁶⁵

Socialt engagemang

Parallellt med denna kulturhistoriska förankring växer det också fram en önskan att göra det dittills osynliga synligt, att lyfta samtalsämnen som tidigare varit tabubelagda, som t.ex. ensamstående föräldrar, sexualitet, alkoholproblem i hemmen, misshandlade barn och äktenskapliga konflikter, på ett sätt som man fram till helt nyss inte hade kunnat föreställa sig.⁶⁶ Furhammar beskriver denna period som en tid då gamla och nya verkligheter avlöser varandra, vilket genererar ett behov hos människor av att skildra sin verklighet för att därigenom skapa kollektiva minnen.⁶⁷ I Serien *Strövtåg i Folkhemmet*, senare *I fråga satt*, producerad av Lars Ag och Karl-Axel Sjöblom, görs en kritisk granskning av olika specifika förhållanden i samhället utifrån ett individperspektiv.⁶⁸ Temat är människor som är socialt utsatta eller på andra sätt misshandlade av samhället. I *Strövtåg. 56 år – för gammal?* exempelvis, möter vi Gustav Andersson som i hela sitt liv varit försäljare på ett företag, men som efter att det lagts ned, försökt hanka sig fram på en mängd korta ströjobb.⁶⁹ Vi får under programmets gång möta flera olika myndighetspersoner som beskriver svårigheterna för äldre att få arbete. Slutscenen i denna berättelse gestaltar alla Anderssons tillkortakommanden genom att vi får se hur han försöker ta sig över en gata men hindras av trafik som inte släpper fram honom.

Ett av Karl-Axel Sjöbloms program kommer att närläsas i undersökningen, nämligen *Han minns det som igår* där ovan beskrivna individperspektiv på den lilla människan står i fokus.

Konst

Det pågår under teves första etableringstid en livlig debatt om teves relation till konsten i förhållande till folkbildningsuppdraget både i teve och tidningar och förväntningarna på teves förmåga att föra ut konsten till en bredare allmänhet är stora.⁷⁰ Den avsevärda betoningen på program om och med konst har ofta påpekats.⁷¹ Under denna tid pågår samarbetsprojekt mellan Radiotjänst och museer, som

en förlängning av det landsomfattande arbete Riksförbundet för bildande konst bedrev.⁷² Ett exempel på ett sådant samarbetsprojekt är Multikonst, ett samarbete mellan Riksutställningar, Sveriges Radio och Konstfrämjandet, där man låter framställa ett stort antal konstverk i stor upplaga, som ställs ut på 100 platser i landet samtidigt, vilket följs upp i flera teveprogram.⁷³ Förutom att belysa en internationell konstkanon, framstår i dessa program svensk allmogekonst som en viktig representant för ett nationellt kulturarv.⁷⁴ Program som handlar om konst i allmänhet är *Galleriet*, en serie där olika konstnärer och utställningar visas upp, eller *Vi går på museum. Konsthallen i Lund*.⁷⁵ Det finns även program som riktar in sig specifikt på en viss fråga, som i *Konsten är lång: ett program om att måla, sälja och köpa en tavla*.⁷⁶

Exempel på program med omväxlande reportage och studiosamtal med fokus på konst är *Prisma*, *Konstapropå* och *Horisont*. *Prisma*, som visas återkommande mellan 1959 och 1962 är det första programmet av magasinskaraktär som presenterar konst och kultur.⁷⁷ Här finns långa, reflekterande intervjuer utan avbrott (delvis beroende på tekniska orsaker) och utvecklade versioner av den traditionella föreläsningen med ljusbilder, korta notiser med filmillustrationer och dokumentära inslag.⁷⁸ Det som behandlas är svensk och utländsk lyrik och litteratur, utställningar med grafik, skulptur och måleri, såväl som utbildning och återväxt bland musiker och konstnärer. Diskussioner om konstnärens situation i samhället eller om särskild arkitektur i olika länder varvas med reportage om exempelvis dockteater eller skådespelares olika arbetssätt. Programmets efterföljare, *Horisont*, fortsätter i samma stil och handlar om all möjlig konstnärlig verksamhet och olika kulturella uttryck, både i Sverige och utomlands, men med alltmer betoning på debatt och en politiskt radikal inriktning.⁷⁹ Detta program produceras av Lars Boberg men har kanske främst uppmärksammats för den regelbundet medverkande journalisten Lars Ulvenstam, som även skrev *Dumburk eller väckarklocka* 1967.⁸⁰ I denna bok argumenterar han för teve som stimulerande av bildning istället för förmedling av en auktoritär folkbildning och som medel för att bryta ned gränser mellan hög- och masskultur. Teve beskrivs av Ulvenstam som demokratins viktigaste kulturorgan.⁸¹

De konstdidaktiska programmen förekommer under hela den aktuella perioden, 1956–1969 och i dessa program är det just ett bildningsideal som kommer till uttryck, med betoning på västerländsk litteratur, konst och konstmusik.⁸² Programmen produceras, som tidigare berörts, ibland i samarbete med pågående utställningar, gärna väl uppföljda i tidningen Rösterna i Radio/TV, med möjligheter till ytterligare textuell fördjupning kring programinnehållen.⁸³ En teaterpjäs kan exempelvis föregås av en pedagogisk introduktion för att tittaren ska få större förståelse och därmed mer njutning.⁸⁴ Förutom den ambitiösa satsningen mellan

1958 och 1973 på en egen fast teveteaterensemble där uppsättningarna är särskilt avsedda för en tevepublik, visas även regelbundet avfilmade konserter, dans- och operaföreställningar.⁸⁵

Musik

Musiken ges, liksom andra konstformer, stor plats, både som en ingrediens och som huvudtema i programmen.⁸⁶ Ett exempel på det senare är *Musikfrågan* med programledaren Sten Broman. Han lyckas, bara med sin egen person, skapa en metaforisk dramatisering av både samtidens kulturpolitik och publikens olika smak och kunskap.⁸⁷ Artisten Thore Skogman leder under en tid en serie program med varierande titlar, där husbandet (som är aktivt deltagande i programmets händelseförlopp) består av Jan Johansson, Georg Riedel, Arne Domnérus och många fler av tidens mer kända jazzmusiker. I detta program avlöser dragspelsmusik, popmusik, religiös musik och modern jazzmusik varandra.

Musikaliskt är den moderna jazzen ofta förekommande i många program, men folkmusik, vissång och schlager är också vanligt.⁸⁸ Ungdomars förhållande till musik, tillika musikens framtid, tas upp i ett antal program. I *Hur not blir ton i skola med skalor*, utgör Ingesunds musikskola platsen för möten och diskussioner om musikstudier, diskussion om olika genrens möjligheter och musikerns tillvaro.⁸⁹ Pianisten och pedagogen Hans Leygraf samlar i en rad program musikstuderande och musiker omkring sig, ibland på Edsbergs Slott, i regi av Edsbergs musikutbildning.⁹⁰ Leygraf spelar, resonerar, lyssnar och samtalar med ett tjugotal personer som alla sitter omkring ett par flyglar i ett stort rum. Samtalet är lågmält och varvas med att korta delar av klassiska pianostycken spelas och analyseras. Nivån är omväxlande avancerad och handlar då exempelvis om fugans struktur eller om vilken typ av klaverinstrument ett visst Bachstycke förmodas vara komponerat för. Men samtalet handlar lika mycket om vad musiken uttrycker eller hur man kan få musiken att ”andas”. Ambitionen med programmet är, uppfattar jag det som, att beröra musikhistoria, instrumenthistoria och musikalisk interpretation, men på ett sätt som kan intressera en allmänhet.

Musikalisk Salong är en serie som utspelas i en traditionellt borgerlig salong där en omväxlande samling människor sitter i soffor och fätöljer omkring uppställda musikinstrument. Några av programmen leds av pianisten Käbi Laretei och i ett av dem diskuterar hon med bland andra Ingmar Bergman, Bengt Hallberg och Ulf Björilin relationen mellan västerländsk och icke västerländsk musikkultur utifrån aspekter som rytm och improvisation.⁹¹ De lyssnar på indisk sitarmusik på gram-

mofon och drar paralleller till deklamerande bluesmusik och skalor med bestämda tonförråd. De diskuterar vidare hurvida drömmen om att få återuppväcka musik från en gången tid är en illusion. Var och en spelar korta pianostycken, vilket följs av reflektioner och associationer. Tonen är avspänd, lyssnande och frågorna som tas upp är stundtals på en avancerad nivå men framställs på ett sätt som blir både intressant och allmängiltigt. De är uppenbart nyfikna på varandras tankar och erfarenheter, vilka alltså inte bara härstammar från musikens område utan även filmens och teaterns. Några andra av programmen i serien leds av operasångerskan Elisabeth Söderström som i ett av dem tematiserar övergången och relationen mellan text och tonsättning samt hur folkmusik och konstmusik sinsemellan inspirerat och påverkat varandra.⁹²

Bildmedvetenhet

Jämte folkbildningsambitionen att sprida kunskap om konstnärliga uttrycksformer finns i en rad program uttryck för en önskan att fördjupa människors bildmedvetenhet och vissa program handlar om olika aspekter på bilden. *Du också. Om en metod för estetisk fostran* av Ingrid Samuelsson, handlar om hantverksprodukter och skulpturer som gestaltas och skildras via händers upptäckande och utforskande av dem och parallellen till föremål i naturen.⁹³ Ett antal miniserier om bildtänkande och bildmedvetenhet finns också. Ett exempel på en sådan är författaren Sandro Key-Åbergs serie om bildseende, *Bild på dig* och *Fri såsom bilden*.⁹⁴ I programmen får vi omväxlande se närbilder på ageranden och handlingar: en man som rakar sig, en kvinna som grimaserar över en citron eller en skräddare som klipper i tyg, galopperande hästar, mannekänger och servitörer i rörelse. Detta varvas av filmsekvenser med konstverk, skulpturer snurrande på socklar eller bilder som växlar mellan realistiskt och abstrakt. Medan vi får se alla dessa olika visuella företeelser hör vi Key-Åbergs kommentarer, som handlar om hur vi ser på saker och ting och hur vår blick kan styras. Hans berättande interfolieras av pauser eller korta, illustrerande ljud. Tonen är eftertänksam, reflekterande och ackompanjeras av korta sketcher där Håkan Serner på ett humoristiskt sätt förhåller sig till det bilderna visat. Innehållet är späckat av information och impulser åt olika håll och relationen mellan ljud och bild är oförutsägbar, men tempot är lugnt vilket gör att vi som tittare ges stort utrymme att reflektera över det som händer.

Programmen i denna serie är alla uppbyggda på samma vis med omväxlande snabba och långsammare tempi, många sorters bildutsnitt och kameravinklar och en återkommande berättarröst som kommenterar med riklig pausering. Ambitionen är att lyfta fram olika sätt att tänka omkring bilder för att på så sätt utveckla

bildmedvetenheten hos oss tittare. Samtidigt finns här en tydlig uppfattning om hur detta lämpligen kan göras. Det estetiska formspråket är genomarbetat och den didaktiska agendan framstår som tydlig.

Andra program som kan placeras inom denna kategori, där människans varseblivning och verklighetsuppfattning studeras, är sådana som kritiskt och/eller humoristiskt studerar tevediet i sig självt. När det gäller drift med tevediet är Ulf Thorén en centralgestalt. Under varierande programtitlar framställer han både sig själv, andra tevepersonligheter och företeelser på ett ironiskt och ifrågasättande vis. *Hvar fjortonde dag: Ulf Thorén visar aktuella rörliga bilder för intellektella*, *Hänt i veckan* och *Television: den förträfflige herr Thorén strövar fritt* är tre exempel på programserier han producerar mellan 1962 och 1974.⁹⁵ *Hvar fjortonde dag* var under lång tid känt bland annat för de återkommande rävarna som korsar Nybrovikens is bakom stora isbrytare. Programserien som sedermera kom att gå under namnet *Skäggen* där bland andra Beppe Wolgers och Lasse O'Månsson medverkar, är också ett exempel på ironisk drift med tevediet, liksom programmet *Synvillan*.⁹⁶

Det finns anledning att uppehålla sig ett ögonblick vid den svensk-belgiske filmaren Eric M Nilsson, även om hans program inte är aktuella för min undersökning då de inte fokuserar på estetisk gestaltning av lärandeprocesser.⁹⁷ Nilsson skapar drygt hundra program som alla visas i svensk teve från 1962 och framåt. Estetiken i hans program, som varierar i såväl innehåll som längd, skulle kunna kallas essäistisk i en litterär tradition av kritisk skepticism och kan inom ett och samma program växla mellan att vara dokumentär, reportagemässig, poetisk och kritiskt ifrågasättande. Ambitionen i hans filmer tycks ofta vara att peka på vår benägenhet att vanemässigt acceptera våra sinnliga intryck. Detta gör han genom att ingripa i det dokumenterade skeendet genom redigering och montage i bild och ljud. Några exempel på programtitlar ur hans samlade produktion kan illustrera estetikens självständighet och bredd: *Psykosfär* från 1965, *Att vara eller att inte få vara* från 1969, *Två favor hotar mänskligheten; ordning och oordning* från 1972 och *Apropå ord som kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet* från 1979.⁹⁸ I *Passageraren* från 1966 parodierar han stilen i den moderna franska romanen, med företrädare som Claude Simon, genom att låta berättarrösten tala utan andetag och dessutom klippa i ljudbandet så att resultatet blir en strid ström av fraser och ord, ofta exakt beskrivande det som visas i bild. I inledningen ser vi spridda fragment, något som liknar en sönderslagen spegel. Därefter visas försök att sätta samman dessa ofullständigt uppfattade intryck i en strävan efter att skapa en logisk, begriplig kedja. Filmen visar åskådarens förhållande till verkligheten som en rad subjektiva upplevelser. Formen gör därmed åskådaren uppmärksam på att verkligheten alltid är en vald verklighet.

Längre fram ska hans filmer komma att bli allt längre och innehållsligt alltmer mångfacetterade. I *En gyllene framtid* från 1982 låter han olika representanter för konstskapande, konsthandel och konstmuseer tala om kommersiella krafter kontra människans andliga behov. I *Make it new* från 1984 låter han författaren Anthony Burgess föra resonemang kring konsten som en ersättning för Gud. Med utgångspunkt från den irländske författaren James Joyce och den ryske kompositören Igor Stravinskij diskuterar Burgess 1900-talskonstnärens stilistiska dilemma då konsten inte längre görs till Guds ära.

Jag väljer att lyfta fram denne egensinnige och okonventionelle teveprofil trots att hans produktion inte direkt kan placeras inom ramen för mitt programurval. Hans konstnärliga persona och speciella filmestetik visar på det utrymme och den frihet som gavs programmakarna under den aktuella tidsperioden.

I inledningarna till analyskapitlen ges kompletterande översikter av teveutbudet utifrån respektive fokus.

Avgränsning och urval

Det har varit en upplevelse att se alla dessa teveprogram, som med vissa undantag inte visats efter det ursprungliga sändningstillfället för ett halvt sekel sedan. Teve- mediets direkta och intima natur med dess karaktäristiska nukänsla, kontrasterade mot det faktum att programmen varit gömda och glömda i så många decennier. Det gav intrycket av något vitalt och kraftfullt, som hela tiden levt en undanskymd tillvaro utan någons vetskap. Teve har ibland beskrivits som ett flyktigt medium, där en person kan vara berömd den ena dagen och bortglömd den andra. Teve kan definitivt peka på hur kort minnet är och hur något kan framstå som daterat bara ett decennium senare. Det material jag har gått igenom indikerar att så inte alltid behöver vara fallet.

Efter att ha studerat omkring 650 program översiktligt och parallellt inhämtat styrdokument och direktiv samt även börjat söka teoretiska utgångspunkter, kunde jag så småningom börja formulera teman och tendenser och därmed göra avgränsningar. Jag har valt att inte fokusera på program med uttalat informations- upplysnings- eller undervisningssyfte, ej heller produktioner som avfilmade balett- eller operaföreställningar, tevetheateruppsättningar och långfilmer och inte heller importerade produktioner.⁹⁹

De utvalda programmens estetik anknyter i viss mån till en bildningstradition men inte främst innehållsligt. Det gemensamma för programmen är att de ger estetiskt uttryck för ett förvaltande av ett immateriellt kulturarv i form av muntlig

och visuell tradition, hantverkskunskap, berättelser och lekar, där lärandet är en gemensam nämnare. Utifrån kriteriet *estetisk gestaltning av lärandeprocesser* konstruerade jag successivt en programgrupp. Urvalet är medvetet brett och består av en rad olika programtyper mot bakgrund av teves dåtida, ganska lösa, kategorisering. Det rör sig om reportage, dokumentärer, dramatiseringar och hybridformer med stor tematisk spännvidd och genomarbetad estetik. Programmen går inte att placera i en avgränsad genre, men just mångfalden och bredden är något som jag valt att ta fasta på istället för att försöka enhetliggöra programutbudet.

Bakgrund

Kultur, bildning och folkbildning – begreppsomvandlingar

Även om undersökningen inte fokuserar på programmens historiska kontext finns det ändå anledning att kort redogöra för några för undersökningen aktuella begrepp som under ett antal decennier genomgått omvandlingar, nämligen bildnings-, folkbildnings- respektive kulturbegreppet.

Den ursprungliga nära relationen med folkbildning och undervisning som svensk teve har är ganska speciell och företeelsen är inte internationellt utbredd. Däremot finns en liknande bakgrund i Västeuropeisk tevetradition när det gäller upplysningstänkande och demokratiska ambitioner att informera allmänheten.¹⁰⁰ När det gäller public service och den särskilda förpliktelsen – men därmed också kontrollen – gentemot allmänheten är brittiska BBC den stora föregångaren. Karin Nordberg ger i sin avhandling *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925–1950*. Diss. (Umeå: Umeå universitet, 1998) en internationell utblick beträffande detta. Hon pekar bland annat på att televisionen i Västeuropa var förankrad i upplysnings-traditionen och den västerländska demokratin inriktad på att i massmedia ge folk vad myndigheter och de bildade medarbetarna på teve trodde var bra för dem och här var BBC förebilden. Massmedia i Östeuropa användes i propagandasyfte och i USA utgick man från ett kommersiellt perspektiv: att ge folk vad de ville ha.¹⁰¹

Nordberg är en viktig utgångspunkt för min undersökning eftersom hon i sin kartläggning av radions utbud och innehåll pekar på radions roll som föregångare, influens och som den tradition ur vilken teve växer fram och förvaltar, men också omformar. Nordberg gör en bred exposé över vilka influenser som är viktiga för framväxten av folkbildningen i allmänhet och radiomediet i synnerhet. Den demokratiska fasen i början av 1900-talet präglas enligt henne särskilt av två skrifter, Ellen Keys *Folkbildningsarbetet, särskildt med hänsyn till skönhetssinnets odling* (1906) och

Hans Larssons *Om bildning och självstudier* (1908).¹⁰² En annan person som lyfts fram som viktig i folkbildningsbyggandet är Oscar Olsson, kallad ”studiecirkelns fader”.¹⁰³ Olsson pekar enligt Nordberg på vikten av att läsa den ”stora litteraturen” samtidigt som han lyfter fram det personliga tillägnet och begrundandet som viktigt för människans livslånga lärande. Här betonas även betydelsen av Rousseaus tankar om den nya människan och allas naturgivna rätt och synen på kunskapsökandet som en aktiv process.¹⁰⁴ Nordberg skisserar en bild av en sorts samspelsfilosofi där Larsson och Key utgör grunden och där folkrörelserna sänker murarna mellan samhällsklasserna.

Ytterligare något som Nordberg lyfter fram som viktigt för det särpräglade svenska beträffande den snabba moderniseringen i Sverige är en folklighet som inte har någon motsvarighet i Europa och då främst fenomenet den folkliga ämbetsmannen.¹⁰⁵ Rötterna till denna tradition beskrivs här vara vetenskapsakademiens ambition under 1700-talet att nå ut till folket med lättfattliga vetenskapliga uppsatser. En professor under 1900-talet uppträder på en gång som forskare och ämbetsman och ämbetsmannaidalen lever länge kvar som ett slags hederskodex: oväld, trohet, oegennyttia och beredskap att tjäna det allmänna.¹⁰⁶ Tidens intellektuella anser sig stå i ett kontraktsförhållande till staten varför tillhandahållandet av kunskaper uppfattas som en sorts plikt.

Nordbergs studie visar på bildningsperspektivets kulturförändrande betydelse i fråga om demokrati, sociala reformer, språkvanor, tänkande och uppfattning av tid och rum. Nordberg pekar också på svårigheten att avgränsa vad som ska betraktas som folkbildande då många av radions underhållningsprogram under denna tid också har folkbildande inslag och effekter. Hon beskriver mellanformer där dessa blandas och här påpekar hon mediets dynamik i det att radioapparaten sammanförde kulturyttringar som vanligen var åtskilda, vilket skapade en specifik bildningsmiljö med inverkan på kunskapsynen. Radion hade, menar hon, en förmåga att förena underhållning och folkbildning i och med den fysiska sammansmältningen av revylokal respektive föredragslokal i radioapparaten. Här går Nordberg också igenom en rad genrer som bygdereportage, reseskildringar, medicinska och vetenskapliga program, frågesportprogram och program om arbetslivet och hälsan. Genom detta utbud, menar hon, framväxer en bild av människan som ansvarstagande, medveten och aktiv, en bild som fortsatt manifesteras i teve.¹⁰⁷

Perioden som min undersökning spänner över återspeglar en dialektisk process med stora omvälvningar i kultursynen, från ett klassiskt bildningsideal med betoning på betydelsen av de sköna konsterna och en levande relation till traditionerna, till en demokratiserad kultursyn och ett framväxande avantgarde. Under femtioalet

präglas Europa alltjämt av uppbyggnadsarbete efter andra världskriget, samtidigt som välfärdsutvecklingen pågår för fullt i Sverige och det som framförallt prioriteras är utbildning och vetenskap. Förhoppningarna handlar om att en demokratisk fostran ska tjäna som vaccination mot de erfarenheter som krigen givit. Dessa influenser påverkar inte bara skola och utbildningsväsende utan även teveprogrammets utseende och innehåll.¹⁰⁸ Ett flertal aktörer, däribland teve, förenas under denna tid för att sprida kultur i fostrande syfte som en del i det framväxande välfärdssamhället och det som framförallt lanseras är modernismen.¹⁰⁹

Under sextioalet sker en förändring i det svenska kulturklimatet, vilket skildras av Kjell Östberg, som lyfter fram den politiska radikaliserings och de sprickor i folkhemmet som då uppstår.¹¹⁰ Han diskuterar även kulturens utveckling under perioden, som han menar pågår i en rörelse i två olika riktningar: en rörelse utåt, mot samhället och en rörelse inåt, mot ett utforskande av konsten.¹¹¹ Teves starka genomslagskraft under denna period påpekas för övrigt av Östberg som lyfter fram det breda utbudet av program.¹¹²

Sextioalet beskrivs av Tore Frängsmyr som arvtagare till ett framtidsoptimistiskt femtiotal och förelöpare till ett betydligt mer kritiskt sjuttital med bland annat omvälvande utbildningsmässiga utvecklingar.¹¹³ I ett antal böcker som kommer ut under själva perioden ifrågasätts och diskuteras såväl kulturen som konsten. Ulf Linde pekar i sin bok *Spejare* på att det är i betraktarens ögon som konsten skapas.¹¹⁴ Bengt Nerman gör i sin bok *Demokratins kultursyn* en kritisk granskning av den svenska folkbildarvärlden.¹¹⁵ Han kritiserar det gamla auktoritativa och patriarkaliska bildningsidealet, som han menar måste ersättas med en demokratisk kultursyn, där bildning utgår från individen. Han ifrågasätter även synen på vad som är god och dålig smak och vill lyfta upp populärkulturens status. Allt detta har stor betydelse för den förändrade kultursyn som växer fram där man menar att kulturen måste vara mindre exklusiv och istället ha en samhällsroll och att kunskap/bildning, kultur och demokrati ska höra ihop och befrukta varandra.

Kulturbegreppet i sig självt genomgår under perioden omdanande processer.¹¹⁶ Konstklimatet under denna tid har diskuterats av Leif Nylén som gör reflektionen att de avantgardistiska riktningarna i de flesta europeiska länder (och i USA) växer fram som alternativa rörelser vid sidan av de stora konstinstitutionerna.¹¹⁷ I Sverige, menar Nylén, tar i stället de avantgardistiska riktningarna i kulturen avstamp *inom* institutionerna. Teve är ett exempel på just en sådan institution där experiment och nya uttryck utprövas.

Anders Burman visar på hur sextioalets konstnärliga gränsöverskridningar har tydliga rötter i högmodernismen.¹¹⁸ Även om sextioalets avantgarde innebär en

kritisk uppgörelse med modernismen är det, menar Burman, samtidigt många av de verksamma konstnärerna som fortfarande definierar sin konst gentemot modernismen. Han understryker dock att det utmärkande för sextioalets konst och kultur är sökandet efter alternativa sätt att uttrycka sig på.¹¹⁹ Under den aktuella perioden pågår många olika parallella konstnärliga rörelser och projekt, både inom ramen för en högmodernistisk estetik och av mer experimenterande och gränsöverskridande karaktär. Inom konsten lyfts såväl konstnären som åskådaren själv fram som centrala, snarare än konstverket.¹²⁰

Den socioekonomiska och politiska bakgrunden till etermediernas tillkomst i Sverige tecknas av Torsten Thurén i hans studie om public service, där han hänvisar till John Stuart Mills bok "Om friheten".¹²¹ En individ, menar han, kan inte ha en egentlig åsikt förrän han konfronterats med dess motsats.¹²² Thurén lyfter fram olika perspektiv när det gäller synen på de som ska styras eller inte, nämligen *undersåten*, *kunden* och *medborgaren*. Kunden har bara rättigheter, undersåten bara skyldigheter, men medborgaren har både och. Häri ligger också grunden för de resonemang som svängt fram och tillbaka i diskussionerna kring teves ideologiska bakgrund, nämligen balansen mellan folkbildning och indoktrinering, neutralitet och propaganda. Thurén menar att dessa tre perspektiv finns mer eller mindre uttalade i 1960 års radioutredning: medborgarprincip, kundprincip och, vad han kallar, paternalism.¹²³ Men utredningen understryker även att teve ska verka för ett utjämnande av skillnader i samhället, att mindre gruppers intressen och de "abstrakta värdena" ska tillvaratas.¹²⁴ Teve skulle bli en del av ett bildningsbygge och även om folkbildningsperspektivet också är centralt så framstår folkbildningsbegreppet här som en vidareutveckling av ett humanistiskt bildningsideal och bildningsambitionerna inte bara som teoretiska utan konkreta.¹²⁵

Bildningsbegreppet har sedan en tid tillbaka varit föremål för undersökning i Sverige.¹²⁶ Några exempel på detta är Bernt Gustavssons *Utbildningens förändrade villkor: nya perspektiv på kunskap, bildning och demokrati* och Sven-Eric Liedmans *Hets. En bok om skolan, Stenarna i själen* och *Ett oändligt äventyr*.¹²⁷ Det har också nyligen kommit ut flera antologier, exempelvis Anders Burmans och Per Sundgrens *Bildning: texter från Esaias Tegnér till Sven-Eric Liedman* och *Svenska bildningstraditioner*.¹²⁸ Liedman redogör för den filosofiska bakgrunden till bildningsbegreppet och inledningsvis beskriver han den etymologiska bakgrunden till själva uttrycket, där det blir tydligt att det ursprungligen handlat om hur människan "tar form" genom bildningsprocessen och förändras genom den.¹²⁹ Det är alltså frågan om något mer djupgående än utbildning eller kunskapsinhämtande. Liedman beskriver synen på bildning som traditionellt dominerad av två uppfattningar:¹³⁰ dels den progressiva

synen där varje kunskap ska sättas i ett subjektivt samband med den enskilda individens intressen och erfarenheter, dels den motsatta uppfattningen där man ser kunskapen som objektiva storheter som skall tillägnas oavsett bakgrund. Det handlar om en människosyn som tar sig uttryck på olika sätt, å ena sidan en mekanisk, å andra sidan en organisk, å ena sidan att människan formas främst utifrån, å andra sidan främst inifrån. Det motsvaras av ovannämnda spänningar som funnits i bildningsbegreppet, vilket i sin tur aktualiserar demokratibegreppet och dilemmat med det demokratiska samhället där medborgarna bör kunna ha möjlighet att delta i det offentliga samtalet och själva kunna göra fria val i sina liv. Liedman frågar sig hur man ska kunna välja om man inte har helt klart för sig vilka alternativ som finns och kunna göra en kritisk granskning av baskunskaper, när man inte har några.¹³¹

En viktig ingrediens i folkhemsuppbyggnaden och välfärdssamhället är just uppfattningen att människors tillgång till kunskap är avgörande för hur ett samhälle ska fungera och här aktualiseras parallella begrepp som allmänbildning, folkbildning och utbildning. Frängsmyr beskriver bildning och folkbildning som två sidor av samma verksamhet.¹³² Det förstnämnda kommer ur individens frivilliga ambition att lära sig och det sistnämnda är något man lär ut till andra. Vidare finns olika aspekter av själva bildningen som medborgerlig bildning, klassisk bildning och den estetiska dimensionen av bildningsbegreppet.

I antologin *Svenska bildningstraditioner* diskuteras gränsen mellan bildning och utbildning och även gränsen mellan dessa två begrepp och medborgarbildningen, vars roll inom arbetarrörelsen varit stark.¹³³ Här beskrivs de spänningar som funnits i svensk bildningstradition, så som mellan frigörande och disciplinerande sidor och ideal och praktik, spänningar som tagit sig uttryck på olika sätt i en ständigt pågående debatt. Exempel på sådana spänningar är de mellan elitism och jämlikhet, klassiskt arv och samhällsnytta och uppfostran och kritiskt tänkande. Det är i denna ambivalens mellan å ena sidan ett elitistiskt synsätt med klassisk bildning för ett fåtal utvalda och en mer allmän kristlig folkuppfostran å andra sidan som teves etablering har sina rötter. Men i detta anas även det ständiga behovet av och den komplicerade relationen till, hierarkier och auktoriteter.¹³⁴

Ellen Keys tro på kulturens och konstens förädlande kraft blir som tidigare nämnts grundläggande i den framväxande folkbildningen i Sverige och målet är att skapa en harmonisk människa via konsten och det gemensamma kulturarvet. Detta förhållningssätt anses med tiden av många som förmyndaraktigt och moraliserande, oavsett det välvilliga ursprunget, inte minst med ett ifrågasättande av det patriarkala sättet att bestämma vad som är konst.¹³⁵ Liedman pekar i sammanhanget på vad han kallar mörkare stråk i folkbildningsideologin i de skandinaviska länderna.¹³⁶

Här finns inte enbart de idealistiska övertygelserna om hur kunskapsprocesserna kan ge individen insikt och utveckling, utan även uppfattningen att vanligt folk skulle arbeta, att studier enbart borde syfta till yrkeskunnande och överhuvudtaget inom folkbildningen en önskan om nytta.¹³⁷ Även om det folkhemsprojekt som dessa ambitioner ingår i är präglad av en önskan att utbilda och därmed inbegripa medborgaren i samhället finns det alltså mer problematiska aspekter av patriarkalisk karaktär som handlar om att få arbetarklassen att anamma medelklassens livsstil.¹³⁸

De motsatspar som ständigt befolkat bildningstraditionens olika faser avspeglas i teveprogrammen under den här tiden: elitism kontra jämlikhet, det klassiska arvet kontra samhällsnyttan och uppfostran kontra det kritiska tänkandet. Det handlar om spännvidden mellan att bli fri respektive att formas genom bildning. I undersökningens program manifesteras dessa spänningar mellan det emancipatoriska kontra det auktoritära, mellan tradition och modernitet och mellan det frigörande och det disciplinerande.

Forskningsläge och egen positionering

Forskningsläge

Denna avhandling befinner sig ämnesmässigt i skärningspunkten mellan estetik, svensk tevehistoria och bildningsbegreppets idéhistoria. I det följande tecknas en forskningsöversikt när det gäller dels svensk tevehistoria, dels teveestetik. Därefter redogörs för undersökningens forskningsmässiga positionering.

När det gäller svensk tevehistoria har jag haft tillgång till två skriftserier som berör ämnet såväl specifikt som mer översiktligt. Den ena går under namnet *Stiftelsen Etermedierna i Sverige* (sedan 1993) och den andra är *Mediehistoriskt Arkiv* (sedan 2006). Inom ramen för båda dessa serier har det givits ut ett omfattande material där bland annat tevediets historia och framväxt beskrivits. *Stiftelsen Etermedierna i Sverige* fokuserar sin forskning främst på historia och bedriver denna i samarbete med SVT och ett antal universitet i Sverige.¹³⁹ Här finns ett fyrtyotal böcker publicerade om radio- och tevehistoria, om utbildningsprogrammen samt om utvecklingen efter införandet av reklamfinansierade medier. Denna grundforskning har utgjort en orienterande komplettering för avhandlingens tevehistoriska översikt. Här ska i synnerhet Dag Nordmarks *Finrummet och lekstugan*, Olle Sjögrens *Den goda underhållningen* och Leif Furhammars *Med TV i verkligheten* nämnas.¹⁴⁰ Samtliga är grundliga genomgångar av svensk tevehistoria ur skilda synvinklar, där Furhammars utförliga diskussion om svensk dokumentärtradition varit särskilt användbar för undersökningen. Vid det

omfattande arbetet med att samla in och sortera det empiriska materialet har även Ulla B. Abrahamssons *I allmänhetens tjänst*, Stig Hadenius *Kampen om monopolet* och Monica Djerf-Pierres och Lennart Weibulls *Spegla, granska, tolka* varit vägledande.¹⁴¹ Utbildningsprogrammets historia beskrivs och diskuteras utförligt i sammanlagt sjutton volymer, där målsättningen är att se programmen som en spegel och arena för välfärdsstatens utveckling. Här har tilltal och bildspråk, kultur och pedagogik i undervisningsprogram i radio och teve studerats.

Mediehistoriskt Arkiv består av en serie publikationer som syftar till att belysa mediehistorien ur ett bredare perspektiv.¹⁴² I de antologier, monografier och avhandlingar serien består av vill man peka på vikten av kulturhistorisk medieforskning som inte ägnar sig åt monomedial historia på ett linjärt sätt.¹⁴³ Istället vill man betona inter- och multimedialitet och relationen mellan gamla och nya medier. Ett flertal utgåvor ur dessa båda skriftserier har haft betydelse för en bakgrundsbild beträffande det empiriska materialet. I synnerhet har följande antologier varit nyttiga: *TV-pionjärer och fria filmare*, (red. Wahlberg & Jansson) *Svensk television- en mediehistoria*, (red. Edin & Vesterlund) och *Mediernas kulturhistoria* (red. Jülich, Lundell & Snickars).¹⁴⁴

Några doktorsavhandlingar om teve har varit av betydelse för formuleringen av undersökningens empiriska avgränsning. Margareta Borg väljer i sin avhandling, *Skol-tv – traditioner, visioner och former: en studie av skol-tv:s förutsättningar, framväxt och utveckling under 1960-talet*, bort de program som speglar ett mer estetiskt kulturbegrepp samt de musik- och teaterprogram som laborerade med inläring och eget skapande i kombination.¹⁴⁵ Visserligen gäller denna beskrivning främst just Skol-tv men kan fungera som en fingervisning för en möjlig avgränsning åt det andra hållet, det vill säga gentemot program som behandlar just gränsen mellan lärande och skapande. Borg har också gjort en bred översikt av såväl folkhemmets politiska och idéhistoriska placering, som dokumentärfilmsteoretiska begrepp vilka jag har haft användning för.

Teveemediets särskilda betydelse som förmedlare av representationer av vetenskaplig kunskap har undersökts i en avhandling av Malin Nilsson, *Att förklara människan: diskurser i populärvetenskapliga TV-program*.¹⁴⁶ Hon studerar skildringen av människan i en rad vetenskapsprogram, med fokus på hur vetenskap definieras och menar att framställningen i alltför hög grad har styrts av den brittiska kanalen BBC. David Ludvigsson undersöker i sin avhandling *The historian-filmmaker's dilemma: historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius* hur historia framställs i historisk dokumentärfilm och analyserar ett antal välkända serier av paret Häger/Villius.¹⁴⁷

Linus Andersson ser i sin avhandling om samtida konstnärlig teveproduktion, *Alternativ television: former av kritik i konstnärlig TV-produktion*, sitt material som ett uttryck för en form av mediering som söker avvika från vad man upplever som massmediala konventioner.¹⁴⁸ Han tycks dock inte direkt vilja plädera för att se teve som en konstform, även om programmen i hans studie blir föremål för en konstnärlig intervention och därmed kan närma sig begreppet konceptkonst. Konstverk som sammanfaller med, eller blir till dokumentation av sin frågeställning, går ofta under benämningen konceptkonst, eller idéburen konst och är en bred, spretig kategori, främst aktuell under 1960–70-tal med exempelvis Marcel Duchamps ready-mades som ofta nämnda företrädare.¹⁴⁹ I begreppet fångas både en protest mot traditionella föreställningar om konstverket och gränser mellan bekant och främmande, högt och lågt, men även mot auktoriteter. Konceptkonsten utmanar också uppfattningar om hur de olika konstarterna ska förhålla sig till varandra och till verkligheten. Inom konceptkonst är det problemet eller idén som behandlas som står i centrum och inte själva mediet eller hantverket och i det här sammanhanget blir både idén och dess estetiska form fokus för studiet. Dessa beskrivningar tar jag till mig som inspirerande och vägledande när det gäller teveprogrammen i undersökningen. De både fångar utmaningar och protester mot olika håll och ger gestalt åt sin idé genom sin form.

Andersson skiljer på konstnärliga verk som har en egen identitet och som kan verka i olika sammanhang å ena sidan och medietexter såsom flyktiga delar av ett flöde vars betydelse främst avgörs utifrån dess funktion i ett visst sammanhang.¹⁵⁰ Denna distinktion och åtskillnad mellan medier och konstverk diskuteras även av Madeleine Hjort.¹⁵¹ Hon menar att konstens yttrandefrihet inte ska sammanblandas med medias granskande funktion och att konstarter och media är två oberoende kommentatorer av samtiden.¹⁵² Verken, menar hon, talar inte till stora grupperingar utan med en enskild stämma till enskilda personer. Dessa ställningstaganden vill jag ta spjärn emot för att istället utveckla ett synsätt på teve som konstform och teveprogram som estetiska verk.

Övrig svensk teveforskning av liten, men dock, betydelse för denna undersökning är Anna Edins studie över kopplingen mellan programutbud och public service-idealerna under sextioalet, *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*. Edin pekar på det dubbelbottnade i detta ideal, omfattande såväl demokratiambitioner som tanken på en mångfald, men även uttryck för moralism och elitism.¹⁵³ De program jag lyfter fram i min undersökning visar på en estetik som strävar bort från såväl moralism som elitism. Madeleine Klebergs avhandling, *Skötsam kvinnosyn: hem- och familjereportage i svensk*

TV åren 1956–1969 behandlar några av de program som finns i min undersökning, men med fokus på den kvinnosyn som framkommer.¹⁵⁴ I hennes undersökning är studioinslag och programmanus också viktiga och det materialet är inte primärt i min undersökning, även om jag i vissa fall inkluderat studioinspelningar. De studioinslag som Kleberg diskuterar är av intervju- respektive reportagekaraktär, medan de studioinspelade inslag jag diskuterar är dramatiserade.

Malena Janson har undersökt barnprogram i svensk teve, men hennes material är hämtat från en tidsperiod som infaller efter den som min undersökning omfattar.¹⁵⁵ Hon lyfter dock fram något i sammanhanget intressant, nämligen vad hon benämner som ett kvalitativt värde i barnprogrammen som hon menar varit oförtjänt negligerade i historieskrivningen. Här fanns fröet till en ny, modigare barnkultur, som senare inte riktigt följdes upp, menar hon. Denna beskrivning bekräftas av Margareta Rönnberg som, vid en jämförelse av nyhetsprogram för barn från 1970- respektive 1990-tal, har funnit skillnader i tilltal.¹⁵⁶ De tidigare programmen, hävdar hon, visar en respektfullhet och ett tilltal på jämlik nivå, medan de senare är ytligare och snabbare i tempo och mindre respektfulla i tilltalet. Även om dessa formuleringar riskerar att framstå som normativa pekar de ändå på ett förhållningssätt som jag i min undersökning ansluter mig till, nämligen en idé om detta tidiga material som betydligt mer intressant både innehållsligt och formmässigt än vad som varit en allmän uppfattning.

Tove Thorslunds pågående avhandlingsprojekt behandlar delvis samma tidsepok inom den svenska televisionen men fokuserar på Nordamerikanska influenser, där bl.a. förhållandet mellan public service och kommersiell television diskuteras.¹⁵⁷ Dessutom studerar hon intermediala aspekter beträffande relationen mellan teve och radio respektive teve och film samt televisionsapparaten som möbel och dess intåg i 1950-talets folkhem. De aspekter av intermedialitet som finns i min undersökning inriktas istället mot heteromedialitet och relationerna inom mediet i sig själv.

David Rynell Åhlén fokuserar i sin nyutkomna avhandling, *Samtida konst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*, på relationen bildkonst och massmedier, närmare bestämt konstförmedling i teve och publika aspekter därpå.¹⁵⁸ Rynell Åhléns studie handlar om teves inflytande när det gäller konstruktionen av föreställningar i en kultur och lyfter fram forskaren Lynn Spigel som särskilt tongivande för hans egen undersökning.¹⁵⁹ Rynell Åhlén går igenom brittisk och amerikansk forskning som fokuserar på relationerna mellan konst, museikultur och kommersiella teveutsändningar under efterkrigstiden. Det handlar om relationen mellan teve och konst och hur nätverk och aktörer agerade för att de båda enheterna skulle utvecklas. Här pekar Rynell Åhlén på att Lynn Spigel nyanserar bilden av

teve i konstsammanhang som begränsad till videokonst. Istället pekar hon på att tevehistorien är präglad av samarbete med konstnärer och konstinstitutioner, varför dessa aktörer starkt bidragit till att utforma teve. I *TV by Design. Modern Art and the Rise of Network Television* (Chicago: University of Chicago Press, 2008) beskrivs bland annat ett större projekt kallat televisionsprojektet, initierat av Museum of Modern Art och tevebolaget CBS på femtiotalet. Spigel stöder sig på Tony Bennetts undersökningar av utställningskomplexet och pekar på projektet som ett skapande av en samhällsmedborgare. Rynell Åhlén diskuterar även kopplingen mellan rörliga bilder och pedagogik och seendepraktiker och publikpositioner kopplade till demokrati och reformism, d.v.s film som audiovisuell upplysning med fokus på utveckling av system för kommunikation och lärande.¹⁶⁰

Rynell Åhléns studie har på flera sätt varit vägledande för min egen positionsformulering. Hans undersökning omfattar samma tid som min och han visar på hur teve är en av flera aktörer som under den aktuella perioden förenas för att sprida kultur där framförallt modernismen lanseras.¹⁶¹ Han intresserar sig för hur kunskap om konst konstruerades och kommunicerades i teves tidiga programkultur, eller vad televiserad konstförmedling kunde innebära. Jag uppfattar det som att han vill undersöka de bilder och praktiker som syftade till att knyta samman hemmets privata sfär med konstens offentlighet och där tar han utgångspunkt i Lynn Spigels teorier. Min undersökning är nära angränsande rent empiriskt men fokuserar inte specifikt varken på konstprogram, på publika aspekter eller förmedlingen av konst, utan istället på den estetiska gestaltningen av lärandeprocesser i programmen.

Att hitta forskning med detta fokus har inte varit helt lätt, i synnerhet inte beträffande tidig teve. Jag har emellertid hittat två studier som jag kan knyta an till, dels Amy Holdsworths, dels Maeve Connollys. Holdsworth pekar i sin studie om teve, minne och nostalgi, *Television, Memory and Nostalgia*, på hur teve ofta karakteriserats som förgängligt och ett glömskans medium.¹⁶² Teve är enligt henne oförtjänt nedvärderat inom akademien både som forskningsobjekt och som minne. Hennes ambition är att omformulera och omvärdera teves roll genom att diskutera i termer av minne och museum. Hon vill se teve ur ett fenomenologiskt perspektiv, inte bara som delaktigt i bildandet av samtida minneskulturer utan även som minne i sig själv. Här hänvisar hon bland annat till teveserien *Who do you think you are*, som finns i svensk version med titeln *Vem tror du att du är*, där individens historia kopplas samman med kollektivets historia i vidare bemärkelse.¹⁶³

I hennes studie finns förutom en fenomenologisk ansats även ett mikroperspektiv som jag ansluter mig till i min undersökning. I det immateriella kulturarv som programmen förvaltar, tradition, berättelser, lekar och hantverksskunskap, är det

just mikroperspektivet som aktualiseras. Inom den historievetenskapliga riktning som kallas mikrohistoria, studeras detaljer snarare än övergripande sammanhang, vanor och rutiner snarare än medvetna handlingar och bakomliggande mentaliteter hellre än uttalade föreställningar.¹⁶⁴ Inom mikrohistorisk forskning fokuserar man exempelvis på dagböcker och brev, i avsikt att skildra vardagslivets alla aspekter. Genom att beskriva en uppsjö av till synes triviala detaljer, kan man lyfta fram det osäkra som vidlåder mycken historieskrivning. Detaljen blir viktigare än helheten och det individuella, partikulära perspektivet överordnas det allmänna, universella, med avsikten att belysa det perifera, det som pågår vid sidan av de stora berättelserna och därmed hitta nya perspektiv. Mikroperspektivet kan skapa en dramaturgisk paus gentemot en större berättelse och kan därmed utgöra ett motstånd mot de stora narrativen, genom sitt fokus på periferin istället för centrum. I berättelsen om sextioalet eller folkhemmet utgör de små berättelserna ett alternativt synsätt i förhållande till den stora berättelsen. I mina programanalyser är det ovannämnda parametrar som aktiveras. Den filmiska estetiken i undersökningens program spänner över att bestå av långa tagningar med djupfokus och vidvinkel, till att vara kryddad med montage med närbilder och udda kameravinklar och estetiken är inte renodlad åt något håll.

Maeve Connolly studerar i sin bok *TV Museum: Contemporary art and the Age of Television* hur yrkesverksamma inom samtidskonsten alltmer betraktar teve som något annat än en apparat som åstadkommer effekter.¹⁶⁵ Istället, menar hon, används teven idag som ett audiovisuellt arkiv och lika mycket som källa till historiekunskap som till underhållning. Teves roll som kulturell form förändras till en plats för konstnärlig kritik och intervention. Ansatsen närmar sig min, förutom att hennes fokus ligger på 2000-talets teve och diskussionen rör sig kring reality-teve och såpor. Men hon diskuterar också teve i det offentliga rummet och dess roll både som utställningsresurs och arkiv och där närmar hon sig mina intressen. Både Conolly och Holdsworth vill se teveprogram som en minnesplats och teve som ett möjligt arkiv och detta synsätt ansluter jag mig till, med särskilt fokus på den estetiska gestaltningen av lärandeprocesser i tidig svensk teve.

Teveestetik. Intermedialitet – heteromedialitet

Teve har i forskning länge definierats främst som ett medium för masskommunikation och dess produkter, programmen, är såvitt jag har kunnat se, hittills mer sällsynta som objekt för estetiskt teoristudium. Den internationella teveforskningen spänner över ett oerhört stort fält, i synnerhet i USA och Storbritannien, ofta med

betoning på nutida teve och med särskilt fokus på samhällsvetenskaplig effekt- och påverkansforskning, som inte är relevant för den här avhandlingen.¹⁶⁶ Vid en översiktlig genomgång av litteratur i ämnet teveforskning finner man att den är primärt förankrad inom medie- och kommunikationsvetenskap med betoning på relationen mellan sändare och mottagare, men det finns även humanistiskt förankrade studier inriktade på relationen mellan teve och samhällsutveckling.¹⁶⁷ Tevemediet har inte sällan ansetts vara ett lågstatusmedium som saknar estetiskt intresse och har därför studerats utifrån andra aspekter än vad som är fallet i forskning beträffande exempelvis konst, film och litteratur.¹⁶⁸

Programmen i min undersökning innehåller referenser till litterära eller filosofiska verk och influenser från olika konstnärliga uttrycksformer vilket aktualiserar såväl ett intermedialitetsbegrepp som ett intertextualitetsbegrepp. Studiet av samspelet mellan konstarter har funnits länge och har tagit sig olika uttryck.¹⁶⁹ Här kan man urskilja två huvudsakliga inriktningar, å ena sidan uppfattningen att de olika konstarterna har samma mål och innehåll men olika uttrycksformer, å andra sidan att konstarterna skiljer sig åt fundamentalt.¹⁷⁰ Antingen letar man efter likheterna bakom olikheterna eller så finner man olikheter bakom likheterna.¹⁷¹ Alternativa synsätt har utvecklats såsom interartiell forskning, dvs. studiet av konstarternas ömsesidiga relationer.¹⁷²

Att interartiella studier emellertid kan ha repetitiva tendenser och därmed uttömma sina kunskapande möjligheter är något som exempelvis Jørgen Bruhn pekar på.¹⁷³ Han vill flytta fokus från mötet *mellan* medier till att handla om ett möte *inom* det enskilda mediet och här lyfter han fram *intermedialitet* som ett allmänt villkor för varje kulturuttryck.¹⁷⁴ Intermedialitet erbjuder, menar han, en kombination av semiotik, medieteorier, intertextualitet och tar avstånd från en traditionell uppfattning om konstarters inbördes hierarki. Det handlar om hur ett medium har förbindelse med andra medier men *inom sina egna gränser*. Istället för att göra jämförelser vill man, som exempelvis W.J. T. Mitchell peka på hur alla medier alltid innehåller andra medierester/produkter.¹⁷⁵ Han lanserar begreppet *nesting*, som betecknar hur ett medium kan härbärgera ett annat och knyter därmed an till Jay David Bolter och Richard Grusins medievetenskapliga begrepp *remediation*, alltså att medier lånar framställningskonventioner från äldre medier.¹⁷⁶ Här finns en parallell till Marshall McLuhans formulering om mediet såsom alltid innehållande ett annat medium.¹⁷⁷

Den här sortens forskning syftar till att lyfta fram vikten av att inte benämna medier som exempelvis enbart visuella, eftersom medier alltid berör alla möjliga sinnen och det är just det som är det utmärkande. Studierna är då inte ägnade åt jämförelser utan åt att undersöka andra slags relationer än likheter eller olikheter.

Med utgångspunkt i Mitchells och musikforskaren Nicholas Cooks forskning, men även i Michail Bachtins filosofiska romanteori och begrepp *litterär heteroglossia*, presenterar Bruhn *heteromedialitet* som neologism.¹⁷⁸ Intermediala studier bör enligt Bruhn se kulturprodukter som motsättningsfyllda enheter och begreppet ska omfatta vilka medier som möts i det enskilda mediet och hur. Det handlar om en förståelse av det enskilda mediets inneboende heteromedialitet. Texten/konstverket representerar inte bara världen utan orkestrerar en sammanställning av mediala representationer i en komplexitet bestående av relationen mellan flera olika medier. Denna intermediala relation uttrycker en egen problematik och dessa motsättningar bör dessutom tolkas som en del av ett mycket mer omfattande betydelsekomplex.

Intermediala studier kan alltså utsträckas till tanken om den heteromediala texten där konstverket orkestrerar en sammanställning från flera olika medier och där relationen mellan dem uttrycker konflikter utanför textens rum.¹⁷⁹ Med detta multimodala verkbegrepp vill Bruhn komma åt komplexiteten i förhållandet mellan medierna som möts och konfronteras med varandra, för att därmed kunna undersöka andra slags relationer än likheter. Denna beskrivning av en heteromedial orkestrering stämmer väl överens med min uppfattning av programmen i denna undersökning, där ett jämförande eller sökande efter likheter eller olikheter inte är i fokus. Jag väljer att se programmen som ett audiovisuellt diktande i en heteromedial orkestrering, där lärandeprocesser ges estetisk gestalt i form av uppmärksamhet, berättande och lek.

Teve mediet kan betraktas som en fysisk möbel placerad i hemmet, som tar emot och förmedlar elektroniska signaler utifrån rummen. Signalerna visar rörliga bilder av människor och platser i världen utanför. Dessa bilder förmedlar information, vilket således gör mediet till en förmedlare som helt enkelt förmedlar andra förmedlare. Teve uppfattas på så vis som ett transmissionsmedium, en teknik genom vilket energi och information kan överföras i någon form.¹⁸⁰ En sådan diskussion utgår mer precis utifrån mediet i sig, där tidigare nämnde McLuhan är en förgrundsgestalt i kraft av kompakta och gåtfulla, men också suggestiva, formuleringar.¹⁸¹ Teve erbjuder enligt honom symboliska och mytiska strukturer som han menar rentav har taktila och icke-avbildande modaliteter.¹⁸² Just detta icke-avbildande nämner han som en ingrediens i tevediets ”svala” sätt att fordra inlevelse, engagemang och aktivt medskapande från åskådaren, i synnerhet för förståelsen av förlopp.¹⁸³ På det sättet skiljer sig teve från det han kallar ”heta” medier där det handlar om olika grad av informationstäthet. Det ”svala” i tevediet tar sig alltså uttryck i att tittaren måste vara aktivt deltagande och själv fylla i och komplettera det som visas då det inte är uttalat eller avbildande.¹⁸⁴

McLuhan drar även paralleller mellan pedagogiska tekniker och kursplaner och teve och med detta syftar han till att lyfta fram tevens invasiva inflytande på människans liv. Han menar att teve gjort om vårt förnimmelsesätt och vårt sätt att tänka genom att föda en önskan hos oss om en erfarenhet på djupet.¹⁸⁵ Teve gör enligt McLuhan blandningen mellan sinnesmodaliteterna ”tjockare” och förvandlar en litterat, specialiserad kultur till en sömlös vävnad av erfarenheter. Därigenom synliggörs tevedemediets traditionella rötter i muntlig och visuell kultur. Vad den elektriska implosionen eller kontraktionen tidigare hade gjort *mellan* individerna och nationen, har teve gjort *inom* individerna och deras förnimmelse- och upplevelseliv, hävdar McLuhan. Teve är vad Bauhaus-programmet var för formgivning och livsföring, eller Montessorimetoden för uppfostring, men med den skillnaden att teve förfogar över hela den moderna teknikens överbyggnad och näringslivets stöd, menar han vidare.¹⁸⁶

Denna sinnenas revolution är, enligt McLuhan, för målare och skulptörer helt begriplig. Dessa har nämligen, ända sedan Paul Cézanne övergav den perspektivistiska illusionen till förmån för strukturen inom målarkonsten, strävat efter att få till stånd just de förändringar som teve nu sätter i verket.¹⁸⁷ Cézannes strävan att fånga en grundläggande perception i ögonblicket för alltings begynnelse får på så vis sin motsvarighet i McLuhans beskrivning av tevens förmåga att omedelbart nå in i människans innersta.¹⁸⁸ Cézannes måleri är föremål för Maurice Merleau-Pontys fenomenologiska analys och han formulerar en liknande slutsats. Han menar att Cézannes utforskande av perspektivet motsvarar vad den moderna psykologin senare skulle formulera.¹⁸⁹ Cézanne ville måla den materia som är på väg att ta form i själva varseblivningens ögonblick. Merleau-Ponty beskriver det som att konstnären enligt Cézanne ”talar så som den första människan talade och målar som om man aldrig förr hade målat” vilket gör att det inte är en redan klar tanke som uttrycks för en sådan har ju redan uttalats.¹⁹⁰ Utformningen kan inte föregå utförandet och för att finna det måste konstnären återvända till en ursprunglig, stum erfarenhetsgrund ur vilken kulturen en gång framfötts. Cézanne strävade alltså efter att komma åt själva varseblivningen i sin linda och återfinna objektet medan det samlar ihop sig framför våra ögon. Denna fundamentala och ursprungliga mening i människans sätt att förnimma är vad McLuhan vill komma åt genom diskussionen kring Cézannes måleri.

McLuhans resonemang handlar, såsom ofta i medievetenskapliga sammanhang, inte om programmen utan om själva mediet, men pekar på det dubbeltydiga och mångbottnade i *fenomenet* teve som erbjuder motstånd samtidigt som det inbjuder till dvala och inbjuder till koncentrerat fokus, transcendens och somnambulens

på samma gång. Här finns även det komplexa faktum att det vänder sig både till enskilda individer och anonyma massor på samma gång.¹⁹¹

McLuhan lyfter alltså med hjälp av detta resonemang fram tevedmediets stora potential att verkligen nå människans inre på ett djupgående sätt. Liksom han tidigare diskuterat medierna som kroppsförlängare, beskriver han här teven som en utbyggnad och förstärkning av känslan som medför största möjliga samspel mellan sinnen. Dessutom jämför han tevebilden med mosaikens diskontinuerliga, skeva och icke-lineära egenskaper vilket tycks beröra den heteromediala orkestrering som beskrivits ovan.¹⁹²

Att sätta fokus på de fenomenologiska och sinnliga aspekterna av teve framstår som en konstruktiv utgångspunkt eftersom jag betraktar programmen i undersökningen som estetiska verk, tillgängliggjorda och projicerade in i människornas livsvärld att rikta uppmärksamhet mot på sitt eget sätt. Det innebär i sin tur en uppfordran till aktivitet, en sinnlig erfarenhet, inte ett passivt mottagande. Här finns en öppning för att artikulera ett synsätt på teveprogram som en processbetonad men ändå icke-lineär konstfarenhet.

Avhandlingens forskningsmässiga position. En mediearkeologisk ansats

Den kulturhistoriska medieforskningen är ett interdisciplinärt fält som ofrånkomligen berör ett flertal områden. I min undersökning är det estetik, idéhistoria, mediehistoria, mediearkeologi och även i viss mån konst- och litteraturhistoria som berörs. Det som inom *Mediehistoriskt arkiv* beskrivs som huvudinspirationen till det aktuella forskningsfältet är visuella kulturstudier med historisk inriktning och det som kallas den nya filmhistorien.¹⁹³ Här poängteras att det inte längre kan vara frågan om att bara lyckas *hitta* något i ett alltmer digitaliserat arkiv där allt är sökbar. Istället gäller det att kunna lyfta fram och utveckla ett särskilt problem i detta flöde av information och möjligheter.¹⁹⁴ Digital humaniora benämns här som ett samlingsnamn för forskningsinriktningar som systematiskt använder digitala verktyg och analysmetoder, där metodutvecklingen ofta sker med tvärvetenskapliga frågeställningar.¹⁹⁵ Digital humaniora framstår i sammanhanget som ett nytt fält inom vilket man kan söka och visa på nya relationer och nya samhörigheter i ett kreativt återupppinnande.

Forskning om mediers intermediala förbindelser diskuteras av Pelle Snickars som lyfter fram två antologier som det norska projektet ”Estetiske teknologier” resulterat i.¹⁹⁶ Där anlägger man ett antal historiska tvärsnitt, där konstnärspraktiker och medieteknologier samverkat. Att betrakta teve ur mediearkeologisk synvinkel

som ett arkiv och ett medialt kulturarv och rent konkret gräva upp bortglömda medietexter och medieföreteelser som en gång var nya, möjliggör ett alternativt perspektiv i förhållande till det teleologiska.¹⁹⁷ Det är ett argument emot en polarisering mellan kontinuitet och skillnad såväl som mellan gamla och nya, analoga och digitala medier. Syftet är att peka på att alla medier i grunden har samma imaginära, kvarblivande och förnybara egenskaper.¹⁹⁸

Mediearkeologin har ibland beskrivits som medvetet anti-hermeneutisk då den inte främst ställer tolkning i centrum, utan snarare mediet i sig självt, vilket skulle kunna uppfattas som en motsägelse för min undersökning, i vilken ett hermeneutiskt perspektiv är grundläggande. Mediearkeologins strävan efter att utmana normer inom historieskrivning och epokindelningar och efter metoder för att uppfatta mediehistorien på nytt, är ändå något jag vill ansluta mig till. Här hänvisar jag till en av hermeneutikens förgrundsgestalter, Hans-Georg Gadamer, som i en diskussion om gåtan som konsten ställer oss inför, talar om *samtidigheten av det förgångna och det närvarande*.¹⁹⁹ Ingenting, menar han, är bara förstadium och inget bara urartning. Väsentligt i min undersökning är att skåda rakt igenom det tidsliga och betrakta programmen ur ett ickeinjärt perspektiv, där de inte utgör steg i en utvecklingslinje och därmed en sorts embryo eller förstadium till det som senare underförstått skulle komma att bli fullt utvecklat.

Tradition och modernitet som komplementära begrepp

I denna ambition hämtar jag även stöd och inspiration från Martin Wiklunds avhandling *I det modernas landskap: historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*. Wiklund diskuterar i sin avhandling berättelsen om folkhemmet som en spänning mellan modernitet och tradition och pläderar för ett synsätt på dessa begrepp som komplementära.²⁰⁰ Historikern Ulf Zander delar Wiklunds syn på tradition och modernitet som komplementära begrepp och fokuserar på relationen mellan dem.²⁰¹ Känslan av att leva i en ny tid representerar även, paradoxalt nog, en form av kontinuitet, menar han. Zander diskuterar detta i sin avhandling *Fornstora dagar, moderna tider: bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*.²⁰² Han pekar generellt på risken med att fokusera på nittonhundratalet som modernitetens århundrade och menar att det kan överskugga andra uttryck.²⁰³

Den ofta förekommande beskrivningen av folkhemmet såsom ett uttryck för modernitet och rationalitet diskuteras av Wiklund. Det som inte ryms inom definitionen av modernitet, tolkas som något traditionellt, bakåtsträvande och gammalt,

som om det bara funnits *en* framtid, *en* utveckling eller förändring att bejaka.²⁰⁴ Wiklund vill problematisera ett polariserat tänkande i riktning framåt-bakåt, gammalt-nytt respektive progressivt-reaktionärt. Han argumenterar för att låta företrädarna själva komma till tals. Detta synsätt kan också vara en hjälp rent konkret i mötet med röster och tonfall från det förflutna vars uttryck till en början kan framstå som ålderdomliga, vilket kan försvåra tolkningen av dess innehåll.²⁰⁵

Med utgångspunkt i dessa resonemang bemödar jag mig i min undersökning om att öppna mig för materialet, ”ge den andre rätt”, för att betrakta värderingar inte som intressen, utan snarare som ställningstaganden med giltighetsanspråk.²⁰⁶ Jag förnekar inte att det finns en historia bakom programmen men jag väljer här ett perspektiv där programmens historiska kontext inte är primär. Jag betraktar inte programmen som huvudsakligen historiska artefakter, istället vill jag understryka programmens tidlösa placering som därmed i sig samtidigt pekar mot en historicitet. Det handlar om hur en kultur bevarar men också omförhandlar sina minnen, vilket sker genom muntlig tradition, universitet och museer, arkiveringsystem, såväl som genom konst, litteratur och teve.

Den centrala utgångspunkten för mina analyser av programmen beträffande detta perspektiv är gestaltningen av det spänningsfyllda fältet mellan tradition och modernitet, minnet av det förgångna och förväntan inför ett kommande. Historien ligger inte bara i det förflutna utan finns hela tiden mitt ibland oss, något som ofta uttrycks i de aktuella programmen. Historien pågår nu. I undersökningen ska detta perspektiv uttryckas med hjälp av den tankemodell som utgör avhandlingens centrala idé och som beskrivs i följande avsnitt.

Metodologiska och teoretiska utgångspunkter

Det imaginära museet som utgångspunkt för en tankemodell

André Malraux' idé om ett fantasins imaginära museum går ut på att fotoreproduktioner kan utgöra ett kollektivt minne och därmed del av ett immateriellt kulturarv. Malraux tänker sig att innehållet i detta bildminne, i ständig förändring, kunde sträcka sig långt utöver museerna. Inför tevedemediets ankomst i Sverige finns en liknande vision och förhoppning om att teve är särskilt lämpat att tillhandahålla en fond av kunskap, tradition och konst och därmed på motsvarande sätt göra ett gemensamt kulturarv tillgängligt för allmänheten.²⁰⁷

Med utgångspunkt i denna idé om ett imaginärt museum har jag konstruerat tankemodellen *ett medialt museum*, verksamt både i sin egen samtid och för en

eftervärld.²⁰⁸ Modellen bygger på en motsvarande idé om att programmen har potential att bli del av ett kollektivt minne. Programmen har, liksom konstverken i Malraux' museum, ett materiellt ursprung i form av film. Medan konstverken har reproducerats fotografiskt, har teveprogrammen reproducerats genom digitalisering och tillgängliggjorts i en databas. Alla dessa processer är resultaten av människors val.²⁰⁹ Någon har valt ut ett konstverk och fotograferat det, likaväl som någon har valt ut ett teveprogram ur ett arkiv och digitaliserat det. Båda tillvägagångssätten handlar om urval och tillgängliggörande.

Malraux hävdar, i sin bok om fantasins museum, konstens universalitet och vill se konsten som länk mellan individ och historia, mellan nuet, det förflutna och framtiden.²¹⁰ Konsten, menar han, är tidlös samtidigt som tiden själv är medskapare i konsten. Boken ingår i en trilogi senare sammanförd i verket *Les Voix du silence*.²¹¹ Dessa tysta röster anspelar på forna kulturers konst, vars ursprungsspråk vi inte känner, men som ändå fortsätter tala till oss på konstens språk.²¹² Malraux menar att det fysiska museet saknar förmåga att inkludera alla sorters verk, exempelvis fysiskt utrymmeskrävande verk.²¹³ Fotografiet, däremot, möjliggör denna länk mellan verk och mottagare och reproducerade sida vid sida tycks fotografierna också kunna ingå i samma konstgemenskap, vilket gör att de genomgår en metamorfos, här beskrivet som en revolt, ett motstånd.²¹⁴ Detta moment är viktigt som ett integrerande av historien i nuet, i konstens psykologiska historia kring människans försök att höja sig över sin dödlighet.

Ett immateriellt kulturarv

Malraux betonar människans fria vilja, kreativitet och förmåga att aktivt förändra och bryta med traditionen. Det förgångna är något som samtiden kan och måste, erövra och införliva.²¹⁵ Flera med Malraux problematiserar under samma tidsperiod konstverkens materialitet inom estetiken och i denna vändning mot det immateriella låter Malraux konstverkets materiella förankring träda i bakgrunden till förmån för det så kallade imaginära museet.²¹⁶ Med Walter Benjamins reproduktion av konstverket som utgångspunkt, låter Malraux fotografera av en skulptur från olika vinklar för att peka på hur konstverket förändras, både beroende på fotografiets vinkel och betraktarens synsätt.²¹⁷ Kameran ger oss, enligt Benjamin, på så vis ett djupare seende och därmed tillgång till det optiskt-omedvetna, på samma sätt som psykoanalysen ger oss tillgång till det driftsmässigt omedvetna.²¹⁸ Där Benjamin ser den mekaniska reproduktionen som en skugga över traditionen som förtunnar konstverkets aura, uppfattar emellertid Malraux denna teknik som en förutsättning

för ett sammanfogande av traditionens splittrade delar till en metatradition av globala stilar.²¹⁹ Reproduktionen ger oss, menar Malraux, tillgång till en formvärld som gör konstverken delaktiga i ett imaginärt museum, en formvärld som förut gått oss om intet.²²⁰

Den tidigare nämnde Hans-Georg Gadamer beskriver en plats liknande Malraux' imaginära museum, när han diskuterar en *kommunikativ gemenskap*, en fantasins samling som han utvidgar till att omfatta alla de traditioner vi är omgivna av antingen vi är medvetna om dem eller inte.²²¹ Liksom det imaginära museet handlar om att försöka övervinna människans dödlighet, handlar den kommunikativa gemenskapen om att vårt förhållningssätt till världen är präglad av att hålla kvar det som hotar att försvinna.²²² Gadamer hänvisar i sin diskussion om traditionen till just det imaginära museum André Malraux tänker sig, där alla perioder av artistiska prestationer är samtidigt närvarande för medvetandet.²²³ Det kännetecknande för en sådan typ av immateriell samling är enligt Gadamer att man aldrig kan vara i besittning av den på samma sätt som när man går på museum och beskådar vad andra samlat ihop. Ändå är det alltså något gemensamt, något man delar och kan på så vis betraktas som ett immateriellt kulturarv. Gadamer understryker att den kommunikativa gemenskapen är ett ständigt pågående symbolskapande, där vi i fantasin sammanställer, uppfattar, uttalar och på nytt översätter traditionen.²²⁴ Det handlar om att låta det som en gång var, bli verkligt för den man själv är, genom något som på nytt bestäms i själva mötet. Detta sker i en ständig växelverkan mellan vårt nu, vårt förgångna och det kommande.²²⁵ Vi är själva medskapande i traditionen.

Museibegreppet

Museibegreppet ska här helt kort kommenteras.²²⁶ Museum som begrepp kan definieras på följande sätt: ”En permanent institution utan vinstintresse som tjänar samhället och dess utveckling, som är öppen för allmänheten, som förvärvar, bevarar, undersöker, förmedlar och ställer ut, i studiesyfte, för utbildning och förnöjelse, materiella och immateriella vittnesbörd om människan och hennes omvärld.”²²⁷ Det ska alltså främja förståelsen av det kulturella arvet och fördjupa kunskaperna om samhällets framväxt och dess situation idag. Ofta har museets samlingar klassificerats och hierarkiserats för att presenteras på något sätt som uppfattats som lämpligt i sin samtid. När museibegreppet med tiden alltmer omförhandlats har en växande medvetenhet om det styrande i urvalet lett till ambitionen att presentera objekten/företeelserna just utifrån deras rikedom och mångfald, vilket i gengäld överlämnar åt oss mottagare att försöka bringa ordning.²²⁸ Ett museum är helt

enkelt en offentligt tillgänglig samling av historiskt eller konstnärligt värde, i mer eller mindre fysisk form. Det kanske kan beskrivas som ett kollektivt minne, men inte i form av ett instrument med vilket vi utforskar det förflutna, utan som själva arenan för ett utforskande.

Kollektiva minnen och minnesplatser

Minnets är erfarenhetens medium, ett ställe för lagring, på samma sätt som mar-ken är det medium i vilket ruiner ligger begravda. Medierna blir i detta perspektiv teknologiska kroppsförlängningar i form av en sorts medvetandets tekniska utbyggnader som också utgör ett minne.²²⁹ Malraux' imaginära museum är både en teknik och en praktik men också både en plats och en icke-plats. Här aktualiseras Pierre Noras begrepp *minnesplats*, med distinktionen minne och historia som utgångspunkt, ett begrepp som skapar en sorts länk mellan en mer folkligt förankrad kulturhistoria och en politisk-sociologisk samhällsanalys.²³⁰ Idén är hämtad från Maurice Halbwachs begrepp "kollektivt minne" som handlar om minnets sociala ramar och utgångspunkten.²³¹ Historiens universella anspråk ställs hos Nora emot minnet som alltid är knutet till en individ och mindre systematiserat än historien. Historien, menar han, fäster sig vid händelser, medan minnet fäster sig vid platser. Dessa minnesplatser kan handla om en nations minne såsom en rekonstruktion av det förflutna som något symbolladdat, som skapar en sorts "platser" av förtätade minnen.

Medier som teve, radio, internet, film och fotografi är estetiska teknologier, som i likhet med minnet kan lagra och bearbeta information som kan omvandlas till vetande i andra former. Jacques Rancière uppfattar filmen som en minnesteknologi som producerar ett tredje minne förutom det subjektiva och det historiska.²³² Här hänvisar även Rancière till det kollektiva minnet, som han menar måste motverka det informationsflöde som individen utsätts för. Jan Assmann utgår också från Halbwachs begrepp och utvecklar det till fyra kategorier av kollektiva minnen.²³³ Det *mimetiska* minnet handlar om kunskapsträdning, att lära genom att härma, medan *tingens* minne handlar om vardagliga föremål men också landskap, hus och vägar. Det *kommunikativa* minnet syftar på näralliggande, biografiska upplevelser medan det *kulturella* minnet hänvisar till ett förflutet och kan handla om religion och myt men också ideologi. Dessa fyra minneskategorier är väl representerade i den minnesplats som undersökningen handlar om, teveprogram.

Ovanstående idéer har sammantaget hjälpt mig artikulera tankemodellen över ett medialt museum där teveprogram kan tillgängliggöra konst, kultur och kunskap i

en ständigt föränderlig minnesbank, vars innehåll vi själva är delaktiga i att skapa. Ett museum har potential att utgöra en länk mellan dåtid och nutid i en kultur, genom att presentera kulturella fenomen från olika tider och platser, i en kombination av kunskapsförmedling i audiovisuell form med mer traditionellt textuell förmedling. Teveprogram kan på samma sätt både utgöra innehållet i ett samtida medialt museum och fungera som ett medialt arkiv för en eftervärld – en imaginär, kollektiv minnesplats – om det görs tillgängligt.

Avhandlingens fenomenologisk-hermeneutiska utgångspunkt

Undersökningen har en gedigen förankring i det empiriska materialet, utifrån vilket jag arbetat abduktivt. Jag har pendlat mellan empiri och teoretiska hypoteser i syfte att nå fram till det som verkligen kunde hjälpa mig att artikulera vad jag ser. Parallellt med sökandet efter teoretiska ramverk för att kunna artikulera programmets estetik har jag i programmen funnit övergripande tendenser som jag så småningom kunnat formulera. Undersökningen har alltså pågått i en pendlande rörelse mellan teori och empiri och denna hermeneutiska metod präglar beskrivningarna av programmen som är omfattande och djupgående för maximal materialnärlighet.

De teoretiska modeller undersökningen stöder sig på kännetecknas således av fenomenologiska och hermeneutiska perspektiv, eftersom jag både utgår från en fenomenologisk-hermeneutisk metod i närläsningen och visar på en fenomenologisk-hermeneutiskt grundad estetik i de analyserade programmen. Detta innebär att jag fokuserar på programmets estetik i sig och att min undersökning har haft en spiralformad rörelse mellan teori och empiri, det främmande och det bekanta och mellan del och helhet. Det innebär också att dessa perspektiv är något jag funnit uttryck för i programmen, där den estetiska gestaltningen av lärandeprocesser, i form av *uppmärksamhet*, *berättelse* och *lek*, har fenomenologisk-hermeneutisk karaktär.

För ett övergripande perspektiv på lärandeprocesser har jag tagit stöd dels i Hans-Georg Gadammers traditionshermeneutik och dels i Jacques Rancières emancipatoriska teorier om pedagogik. När det gäller *berättelse* är det bland andra Paul Ricœurs texthermeneutik och teorier om berättelsen som människans sätt att förstå och strukturera erfarenheter som varit användbar. De verk som är centrala för min undersökning är främst Hans-Georg Gadammers *Sanning och metod* (i urval) och *Konst som spel, symbol och fest*, Jacques Rancières *Texter om politik och estetik*, *Den okunnige läraren* och *The emancipated spectator samt Paul Ricœurs Från text till handling*.²³⁴ Walter Ongs teorier kring muntlig kultur liksom Walter Benjamins

idéer om berättartyper har också varit vägledande.²³⁵ Slutligen har jag beträffande *leken* som begrepp använt mig dels av Gadamers idé om konsterefarenheten som lek/spel, dels Donald W. Winnicotts teorier om leken som övergångsområde.²³⁶ En del begrepp är mer i fokus i ett kapitel än de övriga och i de fallen väljer jag att mer specifikt redogöra för dem där.

En fenomenologisk ansats – vardagens estetik

Det fenomenologiska perspektivet är både utgångspunkt för min undersökning samtidigt som jag ska visa på en fenomenologiskt präglad estetik i programmen. Mina analyskategorier utgörs av de estetiska uppmärksamhetsformerna *direkt sinnlig varseblivning*, *berättelse* och *lek*. Gestaltningen av lärandeprocesser i programmen handlar om hur vi förstår världen genom oss själva och oss själva genom världen och hur varat får mening genom att vi rör oss i världen och agerar i förhållande till den. Hela kroppen engageras i lärandeprocessen genom syn, hörsel, känsel, lukt och smak. Det fenomenologiska får här framförallt en karaktär av vardagsestetik, där det allmogliga livet kan vara ledtrådar till hur något som värld överhuvudtaget kan komma inom synhåll.²³⁷ Estetik kan på detta sätt bli ett begrepp som utvidgas till att omfatta hela den mänskliga tillvaron. Detta är ett grundläggande synsätt på mänskligt varseblivande som öppnar för en möjlighet att se både det sinnliga och det kroppsliga som ständig källa till och kanal för, kunskap, vilket aktualiserar ett vardagsestetiskt perspektiv.

Yuriko Saito beskriver den vardagsestetiska erfarenheten såsom präglad av känslomässigt engagemang, närvaro och ett aktiverande av många sinnen på samma gång.²³⁸ Den här typen av uppmärksamhet kan också ge tidsaspekten en annan betydelse genom sitt fokus på process mer än på tillstånd och på helhet snarare än på del. Den vardagsestetiska erfarenheten omfattar alltså både form, innehåll och funktion. Här finns ingen tydlig gräns mellan det estetiska och det praktiska och inte heller alltid mellan subjekt och objekt. Saito menar att den personliga upplevelsen av en doft eller en taktill erfarenhet kan utgöra grundvalen för estetiska erfarenheter och lärandeprocesser, likaväl som visuella eller auditiva upplevelser kan utgöra det.²³⁹

Idén om betydelsen av det sinnliga i både konst- och kunskapssammanhang diskuteras också av Katarina Elam, i termer av vardagsestetik.²⁴⁰ Elam vill inte begränsa estetiken till att enbart beröra en konstomän och ansluter sig därmed till den ursprungliga beskrivningen av disciplinen, dvs. som *aisthesis* – läran om sinnlig kunskap, i förhållande till *noesis* – den begreppsliga. Fördelen med denna vidare förståelse av ämnet är att det öppnar för att undersöka sinnlig erfarenhet

även av vardagliga fenomen och företeelser. Att rikta in sig på erfarenhet snarare än på upplevelse innebär för Elam att fokusera på kunskapsteoretiska problem. Vilka former av kunskap det estetiska kan tänkas omfatta är därför en grundläggande fråga för hennes forskning.

Det vardagseestetiska perspektivet tycks handla om komplexa situationer där man utmanas att skapa en estetisk upplevelse av en mängd skilda komponenter. Det som framträder i detta perspektiv är hur språk, bilder och det sinnliga är intimt sammanflätade på ett oupplösligt sätt, varför den traditionella gränsen mellan olika konstarter samt mellan verbal och visuell varseblivning blir mindre skarp.

Merleau-Ponty talar om en kännande spatial kropp och en varseblivande seende kropp.²⁴¹ Människans vara är på samma gång ett objekt i världen och ett subjektivt varseblivande. Den kännande och den varseblivande människan är sammanflätad med den spatials och den seende och vidare även med objekten i vår värld.²⁴² Kroppen inlemmar i sig själv det förnimbara i sin helhet och i samma rörelse även sig själv i ett ”förnimbart i sig”.²⁴³ Kroppen, menar Merleau-Ponty, bebor rummet.²⁴⁴ I detta framtonar en uppfattning om att relationen mellan människa och ting är ömsesidig såtillvida att det inte bara är människan som betraktar tingen utan även tingen som betraktar människan. Samma typ av sammanflätning gestaltas i programmen som olika rörelser mellan det sinnliga och det kroppsliga varseblivandet i samband med lärandeprocesser. Resonemanget knyter an till det sinnliga perspektivet i programmen och lägger grunden för ett fenomenologiskt perspektiv som i avhandlingen används för att artikulera en estetisk gestaltning i programmen.

Att utgå från sinnlig erfarenhet, som grund för begreppslig kunskap om hur vi förstår världen, skapar en möjlighet att uppfatta estetik som en kunskapsteori. Alexander Gottlieb Baumgarten har ansetts vara den förste som formulerar ett modernt estetikbegrepp.²⁴⁵ Det gör han i sin avhandling *Filosofiska meditationer över några saker gällande dikten*, där konstarterna för första gången blir föremål för en filosofisk disciplin. Framförallt utmålas här betydelsen för synen på förhållandet mellan det sinnliga och det intelligibla.²⁴⁶ Estetik, menar Baumgarten, både kan och bör uppfattas som en vetenskap och det sinnliga både kan och bör intressera filosofin.²⁴⁷ Estetik är här en sinnlighetslära som undersöker hur människan närmar sig världen för att hämta ny kunskap eller erfarenhet. Att på detta sätt ställa frågor om sambandet mellan sinnesintryck och kroppslig erfarenhet, affekter och kunskap öppnar för ett synsätt på sinnligheten som omfattar även förstånd och omdöme.²⁴⁸

I föreliggande undersökning finner jag det relevant att återkoppla till Baumgartens estetikbegrepp, *aisthesis*, för att betona sinnlighetens betydelse för lärandeprocesser

i en vardagsförankring och därmed öppna för en diskussion av ett utvidgat estetikbegrepp. Det kan ses som ett försök att ge den sinnliga erfarenheten ny status och en ansats till att betrakta estetik som kunskapsteori.

Kunskapande som process

I de didaktiskt präglade teveprogrammen under denna period betonas det vetenskapliga kunnandet, det praktiska och konstnärliga hantverkskunnandet och även den mer filosofisk-psykologiska förmågan att vara en god och bra medmänniska för att därigenom samverka till ett gott samhälle. Ursprunget till detta synsätt återfinns i Aristoteles tre olika aspekter på kunskapsbegreppet där han utgår från Platons *episteme* som är en sammanfattande definition på kunskap.²⁴⁹ *Episteme* betecknar här kunskap och förståelse, att lära *sig om*, medan *techne* står för färdighet och förmåga och att lära *sig i*. Detta medan *fronesis* betecknar värderingsförmåga och förhållningssätt och att lära *sig genom*.²⁵⁰ Enklare uttryckt kan *episteme* stå för *veta att*, *techne* för *veta hur* och *fronesis* för *veta när*. Kunskap kan också enkelt beskrivas som det som vi håller för sant, av goda skäl och som går att bevisa, eller sann berättigad tro.²⁵¹ Den kunskapssyn som är dominerande i modern västerländsk kunskapsuppfattning beskrivs av Bengt Molander som präglad av ett avbildningstänkande eller representationstänkande.²⁵²

Kunskap kan dock betraktas som något mer substantiellt än information, i form av det som införlivats i individen som tolkat informationen och skaffat sig en förståelse av den. Ordet kunskap implicerar i sig ett skapande moment som i sin tur visar på delaktigheten och kunskap som en aktivitet snarare än ett ting, en process snarare än ett resultat. Kunskaps*bildning* bör då kanske betonas framför kunskap. Det är något som pågår, något man tar del av, inte något som man får eller ger. Denna implicita rörelse visar på en kunskapssyn där processen, vägen är det viktiga och inte ett uppnått kunnande. I de teveprogram som studeras i denna undersökning är kunskap att betrakta inte bara som ett något i sig själv, utan också som en process. Sökande och tolkande av kunskap inbegriper en rörelse i vilken man utgår från det som redan är bekant och närmar sig det som är främmande vilket implicerar ett hermeneutiskt förhållningssätt.

Hermeneutik och tradition

Den hermeneutiska traditionen rymmer flera grenar där den filosofiska tonvikten ibland är större än den tolkningsteoretiska.²⁵³ Gadamers hermeneutik har rötter i en tradition som har sitt ursprung i antikens grekiska filosofi där kunskapen sågs

som en del av livet, något man deltog i och inte som ett objekt eller en ägodel.²⁵⁴ Hermeneutikens uppgift är inte, understryker Gadamer, att utveckla någon förståelsens metodik utan istället att reda ut de betingelser under vilka förståelse äger rum.²⁵⁵ Den hermeneutiska erfarenheten har enligt Gadamer att göra med tradition, det historiska medvetandet och framförallt med det verkningshistoriska medvetandets öppenhet för traditionen.²⁵⁶ Förståelseprocessen är indragen i ett traditions skeende i vilket förflutet och samtid oavbrutet förmedlas.²⁵⁷ Traditionen öppnar det förgångnas horisont för allt mänskligt liv, men även den är i rörelse. Hur vi tolkar och förstår betingas av att vi är historiska varelser. Vi tillhör historien innan vi tillhör oss själva och historien har format oss från början.²⁵⁸ För att kunna sträcka sig utanför sig själv menar Gadamer att det är nödvändigt att utveckla både ett historiemedvetande och ett estetiskt medvetande och noggrant studera den tradition man är inlemmad i.²⁵⁹ Vare sig vi är medvetna om det eller förtränger det, har traditionen, det betydelsesammanhang som innehåller språkliga symboler, underförstådda normer och förståelsemönster, makt över oss och det gäller att vara insiktsfull om detta förhållande.²⁶⁰

Gadamer understryker att traditionen inte består av ett konserverande utan framförallt av något överförande som samtidigt innebär att inget kan lämnas över oförändrat. Han föreslår därför ordet översättning som modell för att tydliggöra vad tradition handlar om.²⁶¹ Det är ett sätt att lära sig uppfatta och uttala något gammalt, men på nytt. Traditionen bestämmer oss, men det är också vi som bestämmer traditionen och genom översättningen gör vi det främmande bekant i vad Gadamer kallar *horisontsammanmältning*. Horisonten beskrivs av Gadamer som något vi vandrar in i och som vandrar vidare med oss.²⁶² När vårt historiska medvetande försätter sig i historiska horisonter bildar dessa världar tillsammans den stora, egentligen enda horisonten, där människan lever och har sin tradition.

Inom den hermeneutiska erfarenheten förhåller man sig till ett historiskt medvetande som känner det förgångnas ”annanhet”. Det handlar ytterst om att låta traditionens anspråk gälla, även genom att låta det förgångnas annanhet ha något att säga. I detta *föregripande av fullkomlighet* finns det ett moment av inlevelse som samtidigt är en förutsättning för kritisk distansering.²⁶³ För att förstå betydelsen av traditionens innehåll måste man kunna försätta sig i den andres situation.²⁶⁴ När vi i ett medmänskligt förhållande erfar ett Du gäller det att inte bortse från den andres anspråk, utan att verkligen erfar detta Du som ett Du.²⁶⁵ Att ”försätta sig” betyder alltså inte bortse från sig själv. Man måste tvärtom ta med sig själv in i den andra situationen. Alla livsförhållanden mellan människor har en historia av ständig kamp för motpartens erkännande och här nämner Gadamer en ”förståelse” av den

andre som istället berövar denne hans egna anspråks legitimitet.²⁶⁶ Anspråket att förstå den andre har här i själva verket funktionen av att hålla den andres anspråk på avstånd. All filantropisk dialektik, exempelvis uppfostring, genomsyrar på detta vis alla medmänskliga förhållanden för att upprätthålla makt. Bara genom att spela ut sin fördom, understryker Gadamer, förmår man erfara den andres anspråk på sanning.²⁶⁷ Det gäller sedan att vara medskapare av ens fördomar genom att låta det förflutna eller för den delen texten, inverka på en själv. Här är det frågan som är avgörande och för att kunna fråga gäller det att man vet att man inte vet, att man så att säga känner sin egen ickeförståelse.²⁶⁸

Den hermeneutiska bildningsresan innehåller avresan från det bekanta, via det främmande och annorlunda fram till hemkomsten, då man genomgått en förändring.²⁶⁹ Alla resor behöver inte nödvändigtvis landa någonstans, utan kan företas nomadiskt i ett ständigt kringvandrande, men ändå fungera som metafor för en bildningsresa, där förståelsen av bildning kan vidgas och förvandlas.²⁷⁰ Den hermeneutiska bildningsresan, berättelsen om utfärd och hemkomst, rör vid relationen mellan det universella och det partikulära och kan vidgas till en generell ram för hur människan tolkar och förstår sin värld. Gadamer ser bildning just som en process där vi förändras när vi möter det som är oss främmande, med utgångspunkt i det som är bekant, våra fördomar. På detta vis kan olika horisonter sammansmälta, vi går från förförståelse till nyförståelse och blir till som människor. Förståelse och förförståelse är enligt Gadamer centralt för all bildning och kunskapsmediering, liksom den ständiga rörelsen fram och åter mellan det egna och det främmande för att förstå sin egen icke-förståelse. Det är alltså inte främlingskapet i sig som utgör bildningens väsen, utan den hemkomst till sig, som förutsätter främlingskap.²⁷¹

Bildning kan ur ett hermeneutiskt perspektiv vara resultatet av tolkningsförmågan och tolkningsprocessen i dialektik mellan det bekanta och det främmande, en rörelse som utgör den hermeneutiska bildningsresan. Tradition och kulturarv utgör här likväl som de egna fördomarna och den egna förförståelsen utgångspunkten, men är i sig själva satta i ständig förändring. Att bildas eller bilda sig handlar då inte om att tillägna sig ett specifikt stoff, utan om att genom kunskap via sinnena bli till som människa. Kunskapen kan forma, förändra och bilda människan i en pågående rörelse. Här finns ett förhållande till tid och en betoning på traditionens och historiens betydelse för hur vi förstår något. Dessa resonemang kommer att appliceras i undersökningens programanalyser och diskuteras i relation till programmets estetik.

Medan Gadamers projekt handlar om att beskriva vad som händer när människan

förstår något, riktar Paul Ricoeur in sig på relationen mellan förståelse och förklaring och textens pekande på en inneboende distans som det talade språket döljer.²⁷² Gadamer betonar vaksamheten mot sig själv, medan Ricoeur riktar en misstanke mot eventuell dold innebörd i det som ska tolkas. Ricoeur diskuterar synen på traditionens betydelse i hermeneutisk respektive ideologikritisk vetenskapstradition och refererar då till Gadammers återupprättande av fördomen, auktoriteten och traditionen och den hermeneutiska erfarenhetens historiska sfär.²⁷³ Den hermeneutiska traditionen, menar han, värderar traditionens betydelse positivt, medan man inom ideologikritik enbart uppfattar traditionen som ett illegitimt våldsutövande som systematiskt förvränger kommunikationen.²⁷⁴ Ricoeur påpekar dock att traditions hermeneutikens uppgift är att påminna ideologikritiken om att den som är oförmögen att omtolka sitt förflutna inte heller har förmågan att projicera sitt emancipatoriska intresse.²⁷⁵ Traditionen kan på så vis i själva verket ses som en av de viktigaste källorna till kritik.²⁷⁶

Gadamer, å sin sida, pekar på ett spänningsfyllt motsatsförhållande mellan ett skenbart *progressivt* respektive ett skenbart *historiskt* perspektiv.²⁷⁷ Resonemanget handlar om konstens *historiska* sken, som på grund av en kulturell förblindning skapar uppfattningen att bara det som är bekant från bildningstraditionen är betydelsefullt. Det *progressiva* skenet, menar han, grundar sig på en likaledes ideologikritisk förblindning som går ut på att historien börjar på nytt om och om igen och är fristående från varje tillstymmelse till tradition.

Som tidigare påpekats lyfter Gadamer fram hur samtidigheten av det förgångna och det närvarande tydliggörs för oss genom konsten. Ingenting, understryker han, är förstadium och ingenting enbart urartning.²⁷⁸ Det innebär att låta det förflutna ta gestalt i riktning mot en framtid och samtidigt ge framtiden dess prägel i ljuset av det förflutna.²⁷⁹

Traditions hermeneutiken låter oss ta vägen över oss själva för att nå ny kunskap medan texthermeneutiken, den kritiska hermeneutiken, låter oss ta vägen över något annat, för att komma åt ny kunskap. I undersökningens analyser kommer jag att diskutera utifrån båda dessa inriktningar inom hermeneutiken, då jag ser uttryck för hermeneutiska perspektiv i programmets estetik. Här tar jag också stöd i Hans-Georg Gadammers idéer om ett föregripande av en fullkomlighet.²⁸⁰ Det hermeneutiska perspektivet är genomgående i undersökningen, både som metod i läsningen och som estetik i de analyserade programmen.

Ricoeurs hermeneutik kommer att diskuteras mer ingående i kapitlet om berättandets estetik, *Ars Retentio*.

Delande och omfördelning av det sinnliga

Malraux' imaginära museum har hittills beskrivits som ett minnesarkiv över all världens konst i ständig förändring, ett museum som bebor oss som en referenspunkt för vårt seende. Det kan således uppfattas som ett "arkiv" som pekar på vad som under en viss tid och i ett visst rum har gjorts förnimbart och därmed gemensamt. Detta motsvaras av det som Jacques Rancière skulle kalla delandet av det sinnliga.²⁸¹ Det sinnliga är de diskursiva fördelningar kring vad som ska gälla och inte gälla, ses eller döljas, det vill säga det system av former som bestämmer vad som ska göras förnimbart i en kultur.²⁸² Genom detta uttryck utsträcks estetikkonceptet till att omfatta allt det som omger oss och kännetecknar också enligt Rancière vår politiska gemenskap såsom en estetisk gemenskap. Estetik, menar han, är politik, det vill säga ett system av former som bestämmer vad som är tillgängligt för förnimmelse, vad vi alla ges tillgång till via det sinnligt förnimbara.²⁸³ Politik handlar här om våra sinnliga förutsättningar att förstå, känna vad som syns och vad som göms i vår sociala gemenskap och förhållandet mellan alla de olika processer som skapar det sinnliga.

Rancière diskuterar ett omfördelning av det sinnliga som dels innebär att tid och rum och betydelser omkastas, dels att själva hierarkin mellan subjektets förmågor omstörtas.²⁸⁴ Den politiska handlingen består då i att omkonfigurera delandet av det sinnliga och att synliggöra det som inte var synligt. Rancière uttrycker det som att det som tidigare enbart betraktats som lägre stående varelser, som inte förmår göra annat än oväsen, därigenom istället blir uppfattat som talande individer.²⁸⁵

André Malraux' idé om det imaginära museet som alla perioder av artistiska prestationer såsom samtidigt närvarande för medvetandet, innebär ett motsvarande bredvidställande där hierarkier och kontexter löses upp. Konstverken får en existens bredvid varandra parallellt och inte i en fastställd ordning. Rancière beskriver denna upplösning av hierarkier i termer av en estetisk revolution.²⁸⁶ Han hänvisar till Malraux' idé om ett imaginärt museum i samband med att han diskuterar de utopiska tongångarna i texten *Den tyska idealismens äldsta systemprogram*.²⁸⁷ I detta metapolitiska program för estetisk bildning, som Rancière benämner det, beskrivs hur det skapas en levande vävnad av gemensamma erfarenheter, som ska vara möjlig att delas av alla. Detta sker genom ett försinnligande av idéerna som substitut för den antika mytologin och är, menar Rancière, inte bara en idé om den estetiska revolutionen utan en idé om revolutionen som sådan, en estetik som är politik. Detta metapolitiska program ställer, enligt Rancière, mot statens döda mekanism, den levande kraften hos det samhälle som livnär av det sinnliga förkroppsligandet av sin idé. Det är en utopisk idé om en konst som är förmögen att genom att avskaffa sin singularitet, producera de konkreta formerna hos ett samhälle som slutligen frigjort sig från den demokratiska formens

sken. Genom att omfördela detta sinnliga skapas förutsättningar för en omkullkastad hierarki och därmed jämlikhet och estetikbegreppet blir här en utvidgad idé om tänkandet med filosofiska och politiska implikationer.²⁸⁸

Rancières syn på relationen mellan estetik och politik låter jag utgöra en fond för min närläsning av programmen då det finns paralleller till en liknande emancipatorisk hållning i direktiv och förhållningssätt kring programmets tillkomst. På samma sätt som litteratur och konst gjort världen sinnligt delbar för människor på nya sätt, har också teve bidragit till att sinnliggöra världen på ett nytt sätt. Betydelsen av det sinnliga varseblivandet och den estetiska erfarenheten i kunskapsbildning menar jag är en grundläggande idé i programmets estetik. Den är präglad av en jämlikhetsambition med en uppfattning om det sinnliga som en politisk potential, där våra förutsättningar att förnimma både det synliga och det ickesynliga i en gemenskap, sträcker sig längre än att bara röra partipolitik.

En emancipatorisk ansats

En dominerande del av Rancières politisk-filosofiska gärning går ut på att komma förbi konventionella kategorier för att hitta ett nytt radikalt sätt att se på estetik, politik och kunskap. Detta ger mig verktyg för att försöka förstå den frigörande och ibland utopiska estetik som utvecklas i programmen. Rancières idéer ska emellertid inte uppfattas som en modell för en metod att institutionalisera, utan snarare som en idé om egenutveckling. Varje metod implicerar enligt Rancière en ojämlikhet. Istället, menar han, måste den intellektuella frigörelsen förbli individuell. Det handlar om en partikulär insats och inte något som är möjligt att upphöja till social ordning eller utföras av institutioner. Ingen metod, understryker han, kan någonsin skapa ett jämlikt förhållande vare sig mellan lärare och elev eller mellan människa och människa i ett samhälle, med mindre än att den estetiska revolutionen sker i själva revolutionens idé.²⁸⁹ Ett jämlikt samhälle är möjligt först när människan skaffar sig ett förhållningsätt till omvärlden som handlar om ett gemensamt utforskande av okända objekt och tar till sig att det handlar om varje individs eget beslut att vilja.

Dessa idéer iscensätter Rancière genom att utarbeta sin tankefigur *Den okunnige läraren*, i boken med samma namn.²⁹⁰ Den handlar om Jacotot, en fransk lärare i en belgisk skola. Utgångspunkten för Jacotot var att hans elever och han själv inte talade ett gemensamt språk. Som en lösning på detta problem prövade han att låta dem läsa en bok med text på både franska och nederländska, för att därefter be dem skriva kommentarer på franska. Lärare och elever undersökte alltså tillsammans ett för dem okänt objekt. Den okunnige läraren kan, enligt Rancière, kontrollera att

eleven ständigt söker och även om han inte finner just det han söker så finner han alltid någonting, något nytt att relatera till det han redan känner till.²⁹¹ Det gäller lika mycket för läraren som för eleven att rikta en ständigt pågående uppmärksamhet på de intellektuella handlingar som man själv är subjekt för.²⁹²

Jacotot var en välkänd och ansedd pedagog vars idéer fick stor spridning i Frankrike och Belgien under hans livstid i början av 1800-talet. I teveprogrammet *Närmare tingen*, av den tidigare nämnde Eric M Nilsson, demonstreras Jacotots ideer konkret. Nilsson gör här ett återbesök i den belgiska skola där han själv var elev som liten.²⁹³ Här förmedlas barnens kontakt med omvärlden genom sinnenas möten med materialiteter. Barnen utforskar omvärlden tillsammans med läraren genom åskådliga övningar där mått, vikt och volym jämförs. På så vis lär sig barnen observera, jämföra och dra slutsatser. Läraren ställer sig gemensamt med barnen konkreta frågor om tingen de har framför sig, frågor som handlar om att väcka barnens egna inre frågor, vilket så småningom leder till deras lust att leta reda på ytterligare kunskap. Istället för att någon förklarar något för den andre, handlar det om den lärandes egen aktivitet, att lärandeprocessen alltid innebär en egen aktivitet.

Förklarandet, menar Rancière, är en pedagogisk myt som delar intelligensen i två och utsäger att det finns en högre och en lägre intelligens. Den som förklarar blir separerad från den som får förklaringen. Rancières återkommande ord är istället översättning, ett begrepp han senare utvecklar i *Den emanciperade betraktaren*.²⁹⁴ Han menar att ett emanciperat samhälle består av berättare och översättare.²⁹⁵ Det handlar om ett inkluderande, att göra frågan gemensam och inse den grundläggande jämlikheten i intelligensen.

Resonemanget har en parallell i Gadamers syn på ”förståelsen av den andre” som diskuterades i avsnittet om hermeneutik, en förståelse som riskerar att beröva den andre hans egna anspråks legitimitet.²⁹⁶ Anspråket att förstå den andre får då tvärtom funktionen av att hålla den andres anspråk på avstånd. På så vis menar Gadamer att all uppfostring genomsyrar alla medmänskliga förhållanden för att upprätthålla makt.

Den okunniga läraren kommer att vara en operativ tankefigur i analyserna av programmen för att artikulera den antiauktoritära pedagogik jag uppfattar i programmen.

Uppmärksamhetsbegreppet

Programmen i undersökningen förvaltar ett immateriellt kulturarv i form av muntlig och visuell tradition, hantverkskunskap, berättelser samt lek. Det gemensamma för dessa företeelser är *lärande* och den första förutsättningen för att en lärandeprocess ska kunna ta sin början är *uppmärksamhet*.

Uppmärksamhet har såväl en estetisk som en kunskapsteoretisk dimension och kan vara av både sinnlig och intellektuell karaktär.²⁹⁷ Uppmärksamhet bottnar i en förundran och ett uppståndande inför något och kan ses som tänkandets själva begynnelse.²⁹⁸ Sven-Eric Liedman lyfter fram uppmärksamhetens nära samband med kunskap och menar att uppmärksamhetens bästa vän är intresset.²⁹⁹ Rancière uppfattar uppmärksamheten såsom det centrala i mänskligt varande, ett faktum som är immateriellt men som har materiella effekter.³⁰⁰ Vad mer behövs, frågar han sig, än en absolut uppmärksamhet på att se och se igen, för att försäkra sig om att man inte lurar sig själv, att det man ser verkligen är det man ser.³⁰¹ Det finns bara en kraft, menar han och det är kraften att se och att säga och att vara uppmärksam på vad man ser och vad man säger.³⁰²

Bengt Molander pekar, i en kunskapsteoretisk diskussion, på att uppmärksamhetsbegreppet har fördelen av att varken vara teoretiskt eller praktiskt och har karaktären av såväl jordbundet närvarande som mentalt krävande.³⁰³ Molander utgår från Ulf Lindes resonemang om uppmärksamheter som ett begrepp i plural, för att sätta fokus på att olika sorters uppmärksamhet betecknar de sätt på vilka vi tar in vår omvärld.³⁰⁴ Ett exempel på perspektiv här är det psykologiska, där Rachel Kaplan och Stephen Kaplan skiljer på *riktad* respektive *spontan* uppmärksamhet.³⁰⁵ Den riktade uppmärksamheten är en mer krävande process där vi sorterar information, prioriterar och fattar avgörande beslut. Den riktade uppmärksamheten kan därför överbelastas och också uppfattas som en begränsad resurs.

Uppmärksamhet som ekonomisk resurs diskuteras även av Richard Lanham,³⁰⁶ Han menar att vi i den digitala eran genomlever en uppmärksamhetskris och manar till ett uppmärksamhetsekonomiskt sätt att använda våra attentiva förmågor. Även här ställs den riktade, resurskrävande uppmärksamheten emot den spontana uppmärksamheten. Den spontana uppmärksamheten, menar Lanham, tillåter sinnena att utan ansträngning registrera i en vaken vila och bidrar till återhämtning. Denna aspekt av uppmärksamhet närmar sig Liedmans formulering *intensiv distraktion*, med vilken han avser stunder då insikter kan komma i just det ögonblick när uppmärksamheten släpps.³⁰⁷ Uppmärksamheten kan alltså samtidigt omfatta både ett centrum och en periferi.³⁰⁸ Sett ur ovan beskrivna perspektiv blir uppmärksamhet ett centralt begrepp i samband med lärandeprocesser.

Uppmärksamhetens temporalitet

Hitills har jag diskuterat kvalitativa aspekter på uppmärksamhet, så som de kan ta sig uttryck i lärandeprocesser. Härnäst ska temporala aspekter på uppmärksamhet diskuteras med utgångspunkt i en uppmärksamhetslära som utvecklades för över sex-

tonhundra år sedan, av kyrkofadern Augustinus.³⁰⁹ Han redogör i sina *Bekännelser* för svårigheten att definiera vad tid är. Ingetdera av tidens tre moment, menar han, kan mätas eftersom den första inte finns längre, den andra hela tiden upphäver sig själv och den tredje inte finns ännu.³¹⁰ Alla tre moment samexisterar emellertid i medvetandet, menar Augustinus. Där ges de respektive temporala momenten formerna *uppmärksamhet*, *minne* och *förväntan*. *Uppmärksamhet* beskriver han som det ”nu” genom vilket det som nyss fanns i framtiden övergår till det förflutna, som en transfiguration. Det handlar om ett omvandlande av framtid till ett förflutet, där skeendet omformas i sitt eget skeende. Framtiden har ännu inte varit, det förflutna har redan varit och *uppmärksamheten* är det som hjälper oss förnimma då framtiden övergår i ett förflutet.

Augustinus talar om *distentio animi*, dvs. tiden, såsom innehållande tre delar: *attentio* handlar om uppmärksamhet i nuet medan *retentio* handlar om att använda sig av det förflutna, minnet och *intentio*, slutligen, om målmedvetenhet och förväntan inför framtiden.³¹¹ *Attentio*, uppmärksamheten, att röra sig i riktning mot, är alltid samtidigt ett *distentio*, ett ur- och avskiljande och *distentio animi* är tiden, ett själens utsträckande, i vilket det förflutna och framtiden möts i ett nu. Framtiden ses på detta sätt såsom oavbrutet på väg bakåt och det förflutna ses i en lika oavbruten progression.³¹²

Augustinus uppmärksamhetsbegrepp handlar om ett sätt att förhålla sig till tiden, som är ett slags uttänjning av tanken.³¹³ För att förtydliga refererar han till en läsakt, en dikt eller ett sjungande. Den som sjunger har ett aktivt förhållande till vad som *har* sjungits och vad som *ska* sjungas. Innan sången eller dikten framförs hör den till framtiden och alltmedan den framförs förpassas den successivt till det förflutna. Men det är i själva framförandet, sången, som uppmärksamheten och medvetandet om tiden, finns.³¹⁴

Dikten blir här en uppmärksamhetsform och jag använder mig av Augustinus formulering och analyserar teveprogrammen som uttryck för ett *audiovisuellt diktande*. Med Augustinus temporala aspekter på uppmärksamhet som utgångspunkt formulerar jag tre estetiska uppmärksamhetsformer som kan aktiveras i lärandeprocesser. Den första formen handlar om det direkta sinnliga varseblivandet i en nu-närvaro som utgör grunden för att ett lärande ska kunna ta sin början. Den kallar jag helt enkelt *uppmärksamhet*. Den andra formen handlar om ett minne, ett förgånget och tar vägen genom en *berättelse*. Den tredje uppmärksamhetsformen handlar om något vardande, ett moment av skapande, varför den får sin benämning *lek*. Dessa uppmärksamhetsformer utgör undersökningens analyskategorier.

Ett medialt museum med tre rum – en tankemodell

Undersökningens empiriska material består av teveprogram, metodologiskt placerade i en tankemodell, kallad *ett medialt museum*. Denna tankemodell motiveras av att programmen genom sitt innehåll förvaltar ett immateriellt kulturarv för såväl sin samtid som för en eftervärld, gestaltat genom muntlig och visuell tradition, berättelse och lek, med *lärande* som gemensam nämnare. Utgångspunkten för tankemodellen är dels Malraux' vision om en estetisk gemenskap i ett kulturarv, dels de initiala förhoppningarna inför tevedemediets potential att för allmänheten tillgängliggöra konst, kunskap och tradition. Det är inte bara en optimistisk vision om människans delaktighet i en kollektiv gemenskap, utan artikuleras uttryckligen i styrdokument.

I figuren nedan illustreras tankemodellen och de perspektiv utifrån vilka teveprogrammen ska närläsas. Jag har valt att uppfatta programmen som ett *audiovisuellt diktande* som gestaltar lärandeprocesser utifrån tre estetiska kategorier, *uppmärksamhet*, *berättelse* och *lek*. Dessa kategorier, som utgör det mediala museets tre rum, har temporala aspekter, vilket motiverar att de namngivits efter de tre ovan beskrivna tidsmomenten hos Augustinus.

Ars Attentio är det mediala museets första rum. Här placerar jag de teveprogram vars estetiska uppmärksamhetsform utgörs av en sinnlig varseblivning, *uppmärksamhet*, medan dess temporala uppmärksamhetsform är en närvaro i nuet. I programmen i *Ars Retentio* är det *berättelsen* som utgör den estetiska uppmärksamhetsformen, medan den temporala uppmärksamhetsformen tematiseras genom relationen till det förgångna. I *Ars Intentio* placeras program som gestaltar *leken* som uppmärksamhetsform. Då leken implicerar ett moment av skapande tematiserar programmen ett vardande som temporal uppmärksamhetsform. Se figur.

	ARS ATTENTIO	ARS RETENTIO	ARS INTENTIO
ESTETISK UPPMÄRKSAMHETSFORM	SINNLIG VARSEBLIVNING-UPPMÄRKSAMHET	BERÄTTELSEN/BERÄTTANDE	LEKEN SOM SKAPANDE MOMENT
TEMPORAL UPPMÄRKSAMHETSFORM	ETT NU – EN FENOMENOLOGISK ANSATS	ETT FÖRGÅNGET – EN HERMENEUTISK ANSATS	ETT VARDANDE – EN EMANCIPATORISK ANSATS
AUDIOVISUELLT DIKTANDE (PROGRAMEXEMPEL)	<i>BILDERBOK AV BABY</i> <i>HANDASLÖJD AV IDAG</i> <i>GAMLA GEFLE</i> <i>PORTRÄTT AV ÅSA</i> <i>HEMMA</i>	<i>PÅ LUFFEN</i> <i>NÄR MAMMA VAR LITEN</i> <i>HAN MINNS DET SOM IGÅR</i> <i>STRAX FÖRE MIDNATT</i> <i>EN HISTORIA TILL FREDAG</i> <i>LÅNGPROMENAD I EKEN</i> <i>PÄR KYRKOMÅLARE</i>	<i>BURE, BURE, BRÄNNE</i> <i>BRO, BRO, BREJA</i> <i>FANTASSIMISSIMO</i> <i>VI HADE EN PAPPA</i> <i>SPLATTRA</i> <i>KLUDDA KRUMELURER</i> <i>BAKGÅRDSFANTASTERI</i> <i>EN TORRNÅLSGRAVÖR</i> <i>PAPPAS DOCKOR</i>

Ars Attentios estetiska och temporala uppmärksamhetsformer handlar om en *fenomenologisk* närvaro i nuet. *Ars Retentios* uppmärksamhetsformer relaterar till ett förgånget genom berättelsen, vilket aktualiserar ett *hermeneutiskt* förhållningssätt. *Ars Intentios* uppmärksamhetsformer handlar om leken och ett moment av skapande med en *emancipatorisk* ansats. De begrepp som min närläsning utgår ifrån är följande: gestaltningen av sinnlig uppmärksamhet och därmed ett *fenomenologiskt* fokus, gestaltningen av tradition och ett *hermeneutiskt* fokus och gestaltningen av en antiauktoritär pedagogisk ansats och därmed ett *emancipatoriskt* fokus.

Det är i *Ars Attentio* som undersökningens centrala begrepp introduceras och görs operativa. I de två efterföljande rummen vidareutvecklas och fördjupas begreppen. Modellen över det mediala museet ska samtidigt ses som en modell över lärandets estetiska implikationer så som de gestaltas i undersökningens program.

ARS



TTENTIO

UPPMÄRKSAMHETENS
ESTETIK

Introduktion

I *Ars Attentio* placeras de program som gestaltar ett direkt sinnligt varseblivande i lärandeprocesser. Sinnlig varseblivning implicerar en närvaro i nuet, som här ges formen av *uppmärksamhet*. I programanalyserna tematiserar jag uppmärksamhet ur flera perspektiv och diskuterar också hur relationen tradition och modernitet gestaltas. Uppmärksamhetsbegreppet har redan diskuterats utförligt. Däremot är det, då alla program i kapitlet är dokumentärt präglade, motiverat att redogöra för dokumentärens traditioner, förhållningssätt och framställningsformer och därefter ge en översikt över dokumentärens plats i teve under den aktuella tidsperioden, dock utan ambition att ge en helhetsbild över dokumentärfilmens historia. Kapitlets aktuella programexempel består dels av avsnitt hämtade ur serierna *Bilderbok av baby* och *Hemma* och dels av de enskilda programmen *Handaslöjd av idag*, *Gamla Gefle* och *Porträtt av Åsa*.

Dokumentära traditioner, förhållningssätt och framställningssätt

Vid tidpunkten för tevedmediets framväxt i Sverige har dokumentärfilmen sedan tidigare en lång tradition och denna process har utförligt beskrivits av Furhammar.³¹⁵ Han urskiljer tre dominerande inriktningar, som sinsemellan uppvisar stora likheter men också skillnader och som alla i varierande omfattning präglar teveprogrammen i kapitlet.³¹⁶ Sammanfattningsvis gäller att alla inriktningarna – *Cinema Verité*, *Free Cinema* och *Direct Cinema* – vill komma verkligheten så nära som möjligt samt att *Cinema Verité* dessutom strävar efter att rentav också ingripa i filmens verklighet.

Direct Cinema är en inriktning som växer fram i USA, i vilken idealet är ett

neutralt observerande av händelser och registrerande av iakttagelser. Filmkameran är en "fluga på väggen" i en strävan att sudda ut gränsen mellan filmmakare, det som filmades och publiken.³¹⁷ En annan inriktning inom dokumentärfilmen, *Free Cinema*, växer fram i Storbritannien.³¹⁸ De filmer som kommit att omfattas av denna benämning präglas av ett uppsökande av den sociala verkligheten, ett närgånget, passivt registrerande utan kommentarer, men gärna med omsorgsfullt ljudarbete. Inom denna inriktning är målsättningen att verkligheten ska få tala för sig själv. Inom *Cinema Verité*, en rörelse i Frankrike, strävar man också efter att registrera verkligheten men dessutom efter att avslöja sanningar.³¹⁹ Detta innebär att filmskaparen aktivt ingriper i filmen genom att till exempel ställa provocerande frågor eller på annat sätt uppmärksamma och medvetandegöra tittaren.³²⁰

Jämfört med den brittiska *Free Cinema*, som främst arbetar passivt registrerande, står den amerikanska *Direct Cinema* för en mer medveten strategi som har målet att göra filmmakarnas närvaro så osynlig som möjligt. Den franska dokumentärfilmsrörelsen *Cinema Verité*, understryker tvärtom filmarnas närvaro genom att ingripa i filmens verklighet.

Filmare inom såväl *Direct Cinema* som *Cinema Verité* strävar efter en medveten dynamisk stil med fokus på sociala processer och förändringar.³²¹ De olika rörelserna har starka beröringspunkter och anknyter även till Jay David Bolter och Richard Grusins tidigare nämnda termer *immediacy* respektive *hypermediacy* som anspelar på graden av mediets synlighet i sin egen framställning.³²² I undersökningens program pendlar ofta estetiken mellan att involvera och distansera åskådaren. Ett involverande aktualiserar *immediacy*, omedelbarhet och innebär ett strävande efter transparens, osynlighet. Ett distanserande, *hypermediacy*, strävar efter framhävande av mediets egen existens.

Influenser från alla dessa inriktningar finns representerade i de program vi ska studera i detta kapitel. I synnerhet *Free Cinema* har beskrivits som ett centralt begrepp för svensk dokumentärfilmspraxis på grund av tendensen att avstå från förklarande kommentarer och förlita sig på bildens förmåga, både av estetiska och moraliska skäl.³²³ Inom ramen för dessa inriktningar kan man artikulera olika förhållningssätt, något som diskuteras av Bill Nichols i termer av representationsformer.³²⁴ *Free Cinema*-traditionen, exempelvis, skulle av Nichols kunna beskrivas som en representationsform som kännetecknas av ett *iakttagande* förhållningssätt. Den *poetiska* representationsformen däremot har, enligt Nichols, ett abstrakt bildspråk, gränsande till fiktion och bygger på stämning snarare än fakta, trots ett verklighetsbaserat källmaterial. Den *reflexiva* representationsformen ifrågasätter hur verkligheten ska skildras, medan den *interaktiva* fokuserar på intervjuade personer.

Dokumentära förhållningssätt diskuteras även av Carl R Plantinga, som urskiljer olika röster i dokumentärfilm på ett liknande sätt, men genom att tala om *formell*, *öppen* respektive *poetisk* röst.³²⁵ Det *formella* förhållningssättet/den formella rösten kännetecknas enligt Plantinga av att visa upp världen som den föreligger, men inte stanna därvid, utan även förklara den och visa på möjliga tolkningar. Det öppna förhållningssättet utmärks istället av en epistemologisk tvekan snarare än klargjord kunskap. Den *poetiska* rösten har, enligt Plantinga, sinnliga, estetiska värden som mål och beskrivs som självreflexiv i och med att den utforskar själva mediet.³²⁶ Roger Silverstone, slutligen, laborerar med begreppsparet *mytisk* och *mimetisk* för att beteckna de framställningsformer den dokumentära sfären gärna använder sig av.³²⁷ Den *mimetiska* framställningsformen utger sig för att vara en objektiv skildrare av en faktisk värld, med nyckelord som representation och saklighet. För föreliggande undersökning är det den förstnämnda, *mytiska* framställningsformen, som har relevans med dess rötter i en muntlig berättartradition, förankrad i psykologiska och sociala upplevelser och villkor, med kopplingar till fantasi och dramatisering.³²⁸

Dokumentärens plats i teve

I avhandlingens inledning gavs en översiktlig bild av teveutbudet med avseende på undersökningens fokus, estetisk gestaltning av lärandeprocesser. I detta kapitel ska program med dokumentär prägel närläsas och inledningsvis ska några dokumentära varianter som finns i teve under den aktuella perioden beskrivas. Det rör sig om kulturhistoriska skildringar med varierad grad av dramatisering, samhälls- och socialreportage med dramatiserade inslag och mer renodlade dokumentärer. De genremässiga överlappningar som tidigare nämnts präglar ofrånkomligen översikten och en exakt kategorisering är varken möjlig eller meningsfull.

Teveverksamheten är under den aktuella perioden i hög grad producentstyrd och enskilda redaktioner har stor bestämmanderätt över programmen. De personer som är upphov till programmen har ofta en akademisk utbildning och ett kulturhistoriskt engagemang och gör program om det som de själva finner intressant eller angeläget. En sådan person är Lennart Ehrenborg, som kommer till teve 1956 med en bakgrund som konststuderande och produktionsassistent på filmbolaget Artfilm AB och med ett stort intresse för kulturhistoria.³²⁹ Ehrenborg ansvarar under närmare tretton år för inköp/inhyring av utländska tevefilmer men framförallt för en omfattande egen filmproduktion, där han främst anlitar frilansande filmare. Som en följd av denna strategi att bygga upp den praktiska verksamheten genom att koppla in en mängd frilansande filmare och fotografer, har dokumentärfilmsavdelningen

vid den här tiden bara ett fåtal anställda.³³⁰ Till dem som Ehrenborg anlidade hör Jan Troell, Lars Lennart Forsberg och Eric M Nilsson.

Ehrenborg betraktar dokumentären som en konstprodukt till skillnad från det registrerande reportaget.³³¹ Den ska, menar han, ha en djupare innebörd och nå längre än till själva dokumentet.³³² Filmerna ska vara gjorda *av* någon, inte främst *om* något och det filmiska ska filtreras genom ett temperament. I en ofta citerad artikel lyfter han fram teves möjlighet att bredda människors förståelse och intresse för bild.³³³ Teve, menar han, kan få samma betydelse för vår relation till konst som radion haft för vår musikuppfattning.³³⁴ Ehrenborg talar uttryckligen om en ambition att lära människor tänka med ögonen och producerar en lång rad program om bildens betydelse.³³⁵ 1961 producerar han exempelvis tillsammans med en dansk skulptör två program med titlarna *Konsten att se: Att se bild* samt *Konsten att se: Det fula och det vackra*.³³⁶ I denna avhandling närläses tre av hans produktioner, *Pappas dockor*, *En torrnälsgravör* och *Porträtt av Åsa*.

Den speciella, något spretiga kategorin konstfilm växer delvis fram på Ehrenborgs dokumentäravdelning och delvis även på kulturavdelningen, ledd av Mats Rehnberg.³³⁷ Denna kategori kan omfatta såväl experimentell film som dokumentärer om konstverk och filmade föreläsningar om konst. Konstfilmerna kan både utgöra berättelser baserade på konstverket som visuellt material, eller använda konstverk för att illustrera abstrakta idéer.³³⁸ Även om den svartvita bilden ibland möts av kritik när det gäller återgivningen av färger, mottas den också stundtals som något som tvärtom får måleriets struktur och form att framträda än mer.³³⁹ Även konstnären själv och den kreativa processen kan vara i fokus, såsom exempelvis i Lars Lennart Forsbergs programserie om grafiker, skulptörer, fotografer och andra, främst konstnärliga yrkesgrupper.³⁴⁰ Forsberg diskuteras utförligt längre fram, i *Ars Intentio-lekens estetik*.

I avhandlingens inledning diskuterades program med fokus på bildmedvetenhet och dit kan även räknas program som handlar om bildskapande och bildtänkande om och med barn. Ett exempel är Maria Olbes *Streck, former och färg*.³⁴¹ Här ser vi hur barn använder en rad olika uttryckssätt i bild och skulptur medan de långsamt erövrar det verbala språket. Vi får se dem använda hela sina kroppar med färg och papper för att upptäcka hur de kan skapa spår på stora papper. I *Svarta svanar och stora elefanter* av Ingrid Samuelsson får vi se hur barn efter att de sett elefanter på Skansen tecknar sina intryck medan de berättar.³⁴² I *Barn berättar i bild* skildrar Maj Ödman olika förutsättningar för bildskapande.³⁴³ Vi får följa hur olika företeelser kan gestaltas på olika sätt, beroende på om bilden görs av en professionell fotograf eller av ett barn. I några filmsekvenser möter vi ett antal barn som berättar hur de tänker, medan vi får se deras teckningar och målningar växa fram.³⁴⁴

Program som belyser konstnärliga uttryck av andra slag än bilden är till exempel *Oron som lugnar. Ett program om rörliga ting från förr och nu*.³⁴⁵ Den handlar om konstnären Alexander Calder och hans produktion av rörliga föremål, där paralleller dras till allt som rör sig i naturen eller omkring människor och hur rörelser kan vara mycket små eller oerhört stora. Här får vi se kinesiska nickedockor, vindsnurror, gungstolar, palmer, kristallprismor och många andra föremål, samtidigt som vi får höra resonemang om dynamik och rytmik i skulptur och ting. *Trollskogens Picasso* handlar om Carl Wallentin, en äldre man boende i Kullabygden.³⁴⁶ Vi får följa honom på skogspromenader där han letar material i naturen, utifrån vilket han skapar fantasifulla, djur- och sagofigursliknande skulpturer. I *Spel eller skådespel* får vi se kompositören Karl-Erik Welin presentera och spela musik av olika tonsättare, samtidigt som han interagerar rent kroppsligt med instrumenten på ett humoristiskt och experimentellt sätt.³⁴⁷

Dans som konstform ges stor plats och beskrivs på olika sätt i ett flertal serier. I *Poesi och riter*, får vi se snurrande mobiler medan vi hör atonalt, polyrytmiskt pianospel.³⁴⁸ Programmet ingår i en serie om åtta program som utifrån olika perspektiv belyser dansen som konstform, där bland andra även Birgit Cullberg medverkar.³⁴⁹ Titlarna är exempelvis *Från idrott till konst: dansen under 1500- och 1600-talen*, eller *Kärlek och trolldom: baletten under det senare 1800-talet*. Berättarrösten reflekterar och diskuterar utifrån dansen som konstform. Även dansens praktiska aspekter tas upp konkret i några avsnitt, där instruktioner i de olika stegen ges. I avsnittet *Från drama till dans* får vi se Cullberg betrakta några dansare genom en utklippt ram, som en tänkt teveskärm, för att kunna koreografera dansen utifrån tevens format.³⁵⁰

Ofta återkommande teman i dokumentärprogrammen under denna period är kulturhistoria, kunskap om svenska landskap, svensk historia och tradition. Några exempel nämndes redan i avhandlingens inledning såsom serien *Liv och leverne i gamla Sverige*. I programmet *Knallar: en film av Runex Englundh om knallar i Sjuhäradsbygden*, får vi följa en skildring av samtidens postorderverksamhet, som har sina rötter i knallarnas historia.³⁵¹ Serien *I förbifarten* skildrar i dramatiserad form relationen mellan nutid och dåtid belyst utifrån olika företeelser och fenomen genom tiderna, såsom skolavslutningen, varietén samt julkortstraditioner.³⁵² I den så kallade *Sommar*-serien ser vi övergripande kulturhistoriska skildringar av olika miljöer i Sverige under rubriker som *Salta bad, ål och snustobak. Besök i Åhus, 800-årigt andligt centrum – nordostskånskt semesterparadis*, eller *Skanör-Falsterbo: Gäss och sommargäster*.³⁵³ Här möter vi i ögonblicket människor, miljöer och företeelser, mer eller mindre okommenterat.

Andra dokumentärer belyser mer specifikt kulturella företeelser och aktuella

spörsmål. I *Kvinnan i veckopressen. En fråga om dröm eller verklighet* möter vi kvinnor i olika roller och situationer, som blir betraktade eller som själva betraktar.³⁵⁴ Vi ser kvinnor ur en mängd perspektiv, mannekänger, yngre kvinnor med barnvagnar och äldre kvinnor i varuhus. Under tiden hör vi olika röster berätta om vad det är för sorts bilder av kvinnan som ges i pressen. Programmet avslutas med en längre, dramatiserad sekvens där vi endast ser människors ben, iklädda långbyxor eller strumpbyxor, som rör sig fram och tillbaka på ett golv, samtidigt som vi hör mans- och kvinnoröster i ett dramatiserat replikskifte. Samtalet kretsar kring journalistiska synpunkter och förhållningssätt kring hur man väljer vilka bilder som ska publiceras. I *Knutten och spättan: funderingar om mod och följsamhet i klädedräkten* diskuterar och reflekterar den danske kulturhistorikern Rudolf Broby Johansen associativt kring klädstil och kön genom tiderna, medan vi får se kvinnor och män i skiftande situationer, både i filmsekvenser och i illustrationer och bilder från skilda epoker.³⁵⁵

Relationer till traditionen gestaltas ur olika perspektiv i programmen under den aktuella perioden. I exempelvis *En vecka i parken* får vi följa med på en rörlig resa genom en folkparks historia men också genom alla de uttrycksformer som förekommer i folkparken.³⁵⁶ Vi reser med kameran genom omklädningsrum, köksregioner, karuseller och scener. Jazzmusiker strömmar ur en turnébus, pensionärer sitter och samtalar på bänkar och sångerskor sminkar sig i logen. Under tiden hör vi en röst berätta för oss om alla de företeelser och uppträdanden och även andra sorters aktiviteter som parken huserat genom sin historia. Den vecka som filmen gestaltar får symbolisera parkens historia, som i sin tur handlar om kulturella uttryck genom tiderna. I *Ur den svenska fattigdomens historia* gör tidigare nämnde Ehrenborg en fördjupad gestaltning av en utställning på Nordiska museet.³⁵⁷ Vi får se fotografier, miniatyrmodeller, teckningar och föremål som illustrerar fattigdomens historia i Sverige. Flera liknande program gjordes i samarbeten med utställningar på museer.³⁵⁸ I programmet *Så var det förr* berättar träsnidaren Hermann Rosell om det förflutna genom sina egna träskulpturer som illustrerar livet som det gestaltade sig på artonhundratalet, med arbete på åkern, fattiga som auktioneras bort, skolan, marknaden och krogliv.³⁵⁹ Husförhör, utmätning, hembränning, spågummor och Amerikaresan gestaltas genom hans träfigurer. Traditionell folkkultur gestaltas i exempelvis Arne Arnboms *Kom hjärtans fröjd. Toner i svensk folklöre*.³⁶⁰ Här ser vi en provkarta på alla möjliga svenska traditioner beträffande sång, dans och musik. Kulning, spilåpipa, bockhorn och polskor trakteras och utförs av kvinnor och män i olika folkdräkter. I dramadokumentärserien *Gustavianskt* som produceras av Ehrenborg, får vi en historisk exposé som belyser stadsmiljöer, kända personligheter, hantverkstraditioner och yrkesutföranden från den gustavianska epoken.³⁶¹

I en rad program belyser man sociala frågor. I *Med nattpatrullen på Stockholms gator* av Kåge Sigurth följer vi en delvis dramatiserad, delvis dokumentär skildring av ungdomar som hamnat utanför samhället och olika möjligheter att bemöta den sortens problematik.³⁶² I *Mamma utan ring. Ett reportage om ogifta mödrar* av Birgitta Bergmark och Lars Boberg möter vi ett flertal kvinnor som berättar om hur de hamnat i sina situationer och hur de tycker att de blir bemötta.³⁶³ Vi får se vardagliga situationer där slaskhinkar bärs ut och där kvinnor med barn i handen jäktar till bussen, där spädbarn skriker i vagnar och där barn leker i sandlådor i vinterlandskap. Andra program med samma individperspektiv, där dramatisering, reportage och dokumentär blandas, är Åsa Holmsens och Ingrid Ekeströms *Fosterbarn* och Rune Ruhnbro's *Leva i små villkor: ett reportage kring frågan om fattigdom i Välfärdsverige*.³⁶⁴

Folkhemmets förändringsprocesser och spänningen mellan tradition och modernitet skildras ur olika perspektiv i flera program.³⁶⁵ Avfolkningen är temat för exempelvis Victor Lindgrens *De flyttade till Hällefors* samt Eric Forsgrens *Avfolkningen i norr*.³⁶⁶ Här gestaltas människors personliga uppfattning om såväl sin samtid som sin historia, i det att de berättar om sina känslor inför en utdöende värld och omistliga värden som går förlorade.³⁶⁷ Livsödena är många, framställningarna fragmentariska men kretsar kring samma tema: utsatta, ensamma människor som genomgår en dramatisk och omvälvande livsfas från en position till en annan. Det finns uttryck både för en förlust och för en saknad, men också för en känsla av oundviklighet, i det att förändringarna ändå uppfattas som förbättringar.

Ett flertal serier med djupgående dokumentärer om psykiatrivården produceras, som *Att leva är att våga* eller reportageserier som *Psykisk hälsa och ohälsa* och *Mentalsjukvård*.³⁶⁸ Här varvas reportageliknande poetiska filmsekvenser med intima, närgångna intervjuer med patienter, läkare och sjuksköterskor.

De programavsnitt jag ska diskutera mer specifikt i detta kapitel är alla i olika grad influerade av de dokumentära förhållningssätt och framställningsformer som beskrevs inledningsvis. Här aktiveras en rad begrepp som jag successivt introducerar och de återkommer också regelbundet i de olika programexemplen. Vi kommer att se program som handlar om hur vi förstår världen genom oss själva och oss själva genom världen och hur varat får mening genom att vi rör oss i världen och agerar i förhållande till den. Sinnligt varseblivande, uppmärksamhet, levd erfarenhet och tradition är genomgående teman i detta kapitel som därmed aktiverar ett hermeneutiskt-fenomenologisk perspektiv.

Programanalyser

Sinnligt uppmärksammande

Under hösten 1957 fram till sommaren 1958 visas en serie i tio avsnitt om ett barns födelse och första levnadsår, med titeln *Bilderbok av baby. Ett år med Columbus*.³⁶⁹ Serien produceras av Ingrid Samuelsson i samarbete med Åsa Holmsen.

Åsa Holmsen har ett förflutet som filmklippare och regiassistent och är en av de första som värvas som teveproducent vid starten 1956 och är sedan verksam också som regissör fram till mitten av 1970-talet.³⁷⁰ Hon har stor bredd i sin produktion och gör bland annat ett antal program som behandlar alkoholproblem ur olika aspekter. *Att vara på torken* liksom ... *men ingen säger varför Jeppe super*, är exempel på blandformer med dramatisering och reportage.³⁷¹ I serien *Ungdom och brott: välfärdens skugga*, skildras ungdomskultur och kriminalitet och i *På äldredar: ett litet magasin om kläder, möbler och mat*, de äldres vardag, ofta präglad av ensamhet.³⁷² I flera av programmen skildrar hon kvinnopolitiska spörsmål, som i *Kvinna i småstad: fakta och funderingar om önskingar, möjligheter och fördomar på arbetsmarknaden*.³⁷³ Filmen *De drogo västerut. Program inför Minnesotajubileet. Om emigrationen till Amerika*, är en historisk exposé med gedigen fotodokumentation.³⁷⁴ Holmsen är också delaktig på ett mer perifert plan i flera andra sammanhang där hon namnges i produktionsuppgifter men utan preciserad roll, såsom exempelvis i *Bilderbok av baby*.

Ingrid Samuelsson, nämnd i avhandlingens inledning, är en av de mest produktiva dokumentärfilmsproducenterna under denna tid.³⁷⁵ Hon kommer som utbildad hushållslärlarinna via radion, som en av de första producenterna till teve 1954, liksom Holmsen. Hon påpekar i en intervju hur erfarenheterna från radion, ett ljudmedium, inte var riktigt till nytta när hon kom till detta audiovisuella medium teve, då det istället gällde att börja från början med utveckling och experiment.³⁷⁶ Samuelsson gör sig snart känd för att ta upp kontroversiella och komplexa frågor ur ett kritiskt kvinnoperspektiv.³⁷⁷ I programmen *Alla friar till kvinnan: fakta och funderingar kring kvinnolöner* och *Vad kvinnan kan, vill och får: fakta och funderingar om arbetslivet* diskuteras kvinnors svårigheter och rättigheter bland annat genom att avslöja direktörer som talat nedlåtande om kvinnor.³⁷⁸ Kvinnans situation mer översiktligt och med historiskt fokus speglas exempelvis i *Tre generationer: studentiska förr och nu* samt i *Kära svärmor: kråkor i kanten oss kvinnor emellan* och med särskilt fokus på könsroller i *Fogliga flickor och tuffa killar: spekulationer kring ett traditionellt mönster om könsroller hos barn*.³⁷⁹ Situationen kring avfolkning och glesbygd behandlar hon bland annat i serien *Lilla samhället* med olika underrub-

riker och i *Hemma och borta. Magasin för hela familjen*.³⁸⁰ Samuelsson producerar även program med kulturhistoriskt innehåll som *Häxritt över Stockholm: Ett besök i Blåkulla med Per Anders Fogelström* och tidigare nämnda *Oron som lugnar*.³⁸¹ I serien *Psykisk hälsa och ohälsa* skildrar hon den svenska mentalvården, där inte bara läkare utan även de intagna blir intervjuade, något som är ovanligt i teve under perioden.³⁸² Konsumentupplysning är dock en av de stora trådarna genom hennes långa produktion med bland annat serierna *Konsumentrutan*, *Vara i brännpunkt* och *Varan och vi*, där varor, tjänster och produkter utsätts för kritisk bedömning.³⁸³ Dessa konsumentprogram är inte bara produktpresentationer utan har en filmiskt genomarbetad estetik.³⁸⁴ Samuelsson gör över åttio produktioner under sin tid på teve och något av det sista hon producerar är adventskalendern *Teskedsgumman*.³⁸⁵

Titeln, *Bilderbok av baby. Ett år med Columbus*, anger att det handlar om bilder i en bok, men anspelar också på den kände världsomsegelaren och upptäckaren Columbus. Det första avsnittet har undertiteln *Ett barn är fött*, vilket i sin tur anspelar på den bibliska berättelsen om Jesus, den förstfödde sonen.³⁸⁶ I detta tema av upptäckande, utforskande och nyföddhet finns en parallell till det nyfödda tevediet som här utforskas som en okänd kontinent.³⁸⁷ Bildberättandet i serien *Bilderbok av baby* är intimt och nära, med ett rörligt, varierat kameraarbete. Det första avsnittet skildrar, i ett stillsamt tempo, den nyfödda pojakens första timmar i livet med många närbilder på babyns ansikte, händer och på vuxna armar och händer som sköter babyn.³⁸⁸

Bilderbok av baby. Ett barn är fött. (1957–1958)

Vi ser i närbild en hand sänka ned en termometer i en vattenbalja och därefter hur babyn försiktigt lyfts ned i vattnet. Efter ett klipp ser vi händer torka av honom med en handduk och först då inträder den manlige, lågmälda berättarrösten.

Berättaren: *Hon tvättar honom försiktigt för att inte ta bort det skyddande, salvliknande hudfett som alla nyfödda barn har.*

Berättarens röst kommer och går, däremellan är det längre pauser. Vi hör då och då svag orkestermusik med piano, stundtals med insatser av flöjt. Vi ser barnet klappas torrt, allt visas med närbilder på händer och på den lilla babykroppen.

Berättaren: *Man väntar gärna lite med att klippa av navelsträngen så barnet får i sig så mycket blod som möjligt.*

Kameran filmar från olika vinklar och växlar mellan hel-, halv- och närbilder när barnet flyttas till en våg för att vägas. Vi hör åter svag orkestermusik medan barnet

packas in i filter och bärs till sängen där vi bara anar mamman. Vi ser sängen rullas iväg genom korridorer och musiken ändrar karaktär till stråkar. Inga föräldrar eller andra vuxna människor har syns, bara det nyfödda barnet och det som sker alldeles intill honom i närbilder.

I det tredje avsnittet är Columbus några månader gammal och vi får följa med honom på en upptäcktsvandring genom hemmet.³⁸⁹ Här tycks varseblivandet ha expanderat. Avsnittet inleds med att vi ser en närbild på pappan som håller i barnet framför en spegel. De är båda vända mot spegeln och betraktar varandra och sig själva, först med nyfiken uppmärksamhet inför detta främmande, så förändras uppmärksamheten när de ser blivit bekant för dem. Vi ser pappans ansikte i spegeln och hör honom med låg röst prata med barnet, medan han har blicken riktad mot barnets spegelbild och vi skymtar faderns hand i en rörelse. Efter en stund lämnar de spegeln och påbörjar en vandring runt i hemmet, där pappan fortsätter prata med barnet och kommentera allt i omgivningen:

Pappan: *Där är en stol och här är vårt vardagsrum där vi brukar sitta och prata på kvällarna. Där är din docka Lennart, Columbus.*

Kameran följer tillsammans med oss deras vandring med långa närbilder på barnets ansikte eller händer som griper efter olika saker, eller dockan eller en möbel. Senare ser vi en serie närbilder som växlar mellan pappan och barnet. Pappan har barnet i knäet tillsammans med en dagstidning och berättar stillsamt med ansiktet vänt in mot babyns huvud att *detta är en dagstidning som man kan läsa nyheter i*, samtidigt som vi ser babyn riva och daska koncentrerat med det prasslande pappret.

I det femte avsnittet i serien inleds programmet tvärt med att vi hör atonal disharmonisk musik, stråktoner och enstaka klanger från blåsinstrument, utan rytmik eller harmoni.³⁹⁰ Det är musik som kontrasterar starkt mot de tidigare programmens musik, som varit lågmäld och harmonisk, eller helt frånvarande. Vi ser den nu halvårsgamla babyn sittande i sin spjalsäng, med febriga kinder och halvöppen mun. Ögonen är fuktiga och blicken flackar. En manlig berättarröst säger med oroligt tonfall: *Columbus var sjuk häromveckan*. Vi ser nu, i en extrem närbild utan ljud, barnet som gråter, svettigt och blöt i ansikte och runt ögonen, därefter i närbild mammans händer som plockar bland saker i ett badrumsskåp och i närbild en termometer som smörjs in med salva. Den fragmentariska musiken fortsätter.

Rösten: *Febern bara steg och steg*. Musiken blir intensivare men fortfarande sparsam med toner, dova pukslag.

Rösten: *Sent på lördagkvällen hade tempen stigit över 41 grader. Nu vågade inte vi ta ansvaret längre. Nu ringde vi efter jourhavande läkaren.*

Vi förstår nu att det är pappan och inte den tidigare berättaren, som relaterar skeendet i hemmet. I en rad hastiga närbilder ser vi i tur och ordning telefonkatalogen, ett finger som pekar på ett nummer i katalogen, ett finger som slår i en nummerskiva och mammans spända ansikte som förklarar något i telefon, men vi hör inte vad som sägs eftersom det är filmsekvenser utan ljud. Istället är det pappans berättarröst vi hör.

Pappan: *När han fick höra att tempen var så hög var han hos oss inom en halvtimme. Vi ser i närbild barnet i spjalsängen och barnet ser mycket sjukt ut.*

Pappan: *Det var en stark halsinfektion som orsakat den höga febern. Columbus fick en penicillinspruta och tabletter. Han tålde det inget vidare, han fick utslag över hela kroppen, det såg nästan ut som om han hade fläcktyfus. Dessutom gillade han inte smaken, men med lite saft eller sylt så gick det att få ned det hela.*

Vi ser i närbild händer som krossar en tablett och blandar pulvret med sylt i en sked. Musiken fortsätter vara dov, hotfull. Så ser vi efter ett klipp babyn i famnen på en äldre kvinna och han tycks nu frisk. Orkestermusiken i bakgrunden låter nu mjukare.

Pappan: *Men efter en vecka var det över och han var pigg och glad igen. Man frågar sig, när en sådan här liten krabat inte kan tala om själv hur sjuk han är – när ringer man läkaren då?*

I de följande avslutande avsnitten skildras vardagen under barnets första levnadsår där båda föräldrarna arbetar och Columbus är hos dagmamma och något senare på daghem. Scenerna behandlar vardagsdetaljer, där alla tre vaknar och inleder sin morgon tillsammans med påklädning, personlig hygien och frukostmåltid, promenerar genom en kylig vintermorgon och senare träffas igen på kvällen. I några avsnitt kompletteras skildringen med mer instruktiva sekvenser, där en berättare informerar om praktiska ting, t.ex. i vilken ålder barnet kan börja lyfta på huvudet eller vända sig. Vi får också följa Columbus första steg och hans häpna ansikte när detta sker, där det omedelbart infinner sig ett uttryck av igenkänning, som om han redan innan hade vetat hur det skulle kännas. I ett av de senare avsnitten visas filmsekvenser där Columbus i olika åldrar gör ansatser att gripa, vända sig, resa sig

och gå. Montaget inramas med rask pianomusik med stumfilmskaraktär som ger sekvenserna en energisk, rörlig färg och betonar det visuella.

Diskussion kring programexemplet Bilderbok av baby.

Filmberättandet är inspirerat av de dokumentära traditioner vi tidigare diskuterat, såväl poetisk som reflexiv representationsform. Scenerna berättas genom ett öppet och poetiskt dokumenterande förhållningssätt, med långa tagningar utan uppenbar avsikt att visa något specifikt. Kameran registrerar skeendena, ofta i något udda perspektiv, snett från sidan eller underifrån och det dokumentära förhållningssättet varierar mellan att bara registrera, följa rörelser associativt och att vara utforskande och mer formellt beskrivande. Tonen är intim, stillsam och lätt humoristisk och knyter an till en muntlig berättartradition och därmed en mytisk framställningsform.

När vi först lär känna Columbus i *Bilderbok av baby* är det genom vuxna händer som vi i närbilder ser lyfta, bada, tvätta, torka och smörja in. Vi ser hur hans lilla kropp sänks ned i vatten och bäddas in i handdukar. Den späda kroppen och de vuxna händerna tycks sammansmälta både med varandra och med tingen i det omgivande rummet. Varseblivandet är på samma gång i sig själv, Columbus befinner sig mitt emellan kännande och att känna. Genom denna kroppsliga kontakt med ytor och material upptäcker han sakta omvärlden. Det är ett sinnligt utforskande, där själva varseblivningen står i fokus. Att se tycks här vara detsamma som att träda in i en värld av väsen som visar sig, för att använda Merleau-Pontys ord och att betrakta ett föremål är att komma till det och bebo det.³⁹¹

I den efterföljande vandringen i hemmet råder tystnad, förutom de enstaka, korta meningar som pappan med stillsam röst yttrar. Kameran och därmed också vi, uppmärksammar hela hemmet med soffor, stolar, bord och duk, lampa, säng och skötbord. Kamerans intima närmande utgör ett ställföreträdande jag för oss, en närvaro som nästan blir till en individ.³⁹² Vi ser miljön genom Columbus ögon lotsad av sin pappa, genom en subjektiv kamera som visar hörn, väggar och delar av rummet och föremålen i udda vinklar och perspektiv. Denna stillsamma promenad genom rummen följer ingen tydlig linje utan gör oväntade hopp mellan olika bilder som om det vore utifrån barnets egen blick. Vi, barnet och rummet existerar i en rymd utan uppenbara konturer, gränser eller skillnader. Rummet tycks bebo babyn, på samma sätt som babyn bebor rummet.³⁹³ Så småningom igenkänner vi tillsammans med babyn dessa rörelser mellan rummen och möblerna och kan urskilja närmare vad det är vi ser. I en rörelse mellan del och helhet framväxer en uppfattning om en omgivning successivt genom olika uppmärksamheter.

Sjukdomsavsnittet, där musiken understryker det okända och skrämmande med

ett litet sjukt barn, är seriens enda avvikande avsnitt med högre intensitet och tempo, med än fler extrema närbilder. Den disharmoniska, dissonanta musiken och det faktum att det nu är pappan själv som berättar, är också en förändring. Det lilla barnets ansiktsuttryck, föräldrarnas oro och det rent praktiska agerandet i bild gör verbal information överflödig. Det är lätt för oss att känna igen oss och erinra oss liknande upplevelser. Några spridda ord från pappan blir den enda vägledningen. Det verbala språket tycks i sin fåordighet rymma både spåren av en ursprunglighet och ett inneboende löfte om en samhörighet.³⁹⁴ Det utgör en punkt där ett möte sker mellan oss och pappan. Vi får via denna upplevelse ta emot och bearbeta problemet, för att upptäcka hur vi själva reagerar och därmed resonerar.

Bilderna ger oss hela berättelsen. Kameran är en interagerande medaktör, ett ställföreträdande ”vi” genom vilket vi aktivt deltar i skeendena. Den väsentliga delen av filmsekvenserna består i de långsamma umgängesbilderna, såsom den intima vandringen med barnet, där pappan interfolierar tystnaden med korta kommentarer, eller ett ordlöst ”ljudande”, som för att hitta en frekvens för kommunikation med barnet och det är ofta utanför bild vi hör honom. Tagningarna är långa, vi har tillfälle att grundligt betrakta tingen i rummen där de går runt, men med utgångspunkt från ett nyfött barn. På så vis framstår programmet som just den bilderbok som titeln anger, med situationer som först syns oss främmande, därefter bekanta, där en bildvinkel kan framställa något som först obegripligt och sedan begripligt.

I centrum för vår uppmärksamhet står ett litet spädbarns sinnliga uppmärksammande, intensivt fokuserande utan urskiljning på allt omkring honom. Vi får tillsammans med babyen uppmärksamma tillvaron och omgivningen som vore det för den första gången, i ett mikroperspektiv. Gränsen mellan subjekt och objekt är oklar och varandet tycks finnas i ett mellanrum mellan olika existensformer. Företeelser och omständigheter görs tillgängliga för vår uppmärksamhet och vi avgör själva när det främmande gjorts bekant.

Columbus eget utforskande sker genom sinnlig varseblivning av materialet i en papperstidning, tyget i en möbel, men även genom ögonkontakten med sin pappa i spegeln. Spegeln antyder det främmande, det som är obegripligt men ändå det allra närmaste, mest bekanta. Det som återstår för att kunna börja vara någon, ha en identitet, är insikten att man är just dessa två; spegelbilden som visar att man är både den där bilden som andra ser och på samma gång den som man själv känner, inne i sig. Detta stora gap skapar en insikt om att man alltså kan urskilja sig, utforska sig, beroende på att man accepterar att andra ser en. Columbus lånar sin pappas ögon i spegeln och ser sig, synen som de andra ser, varpå han kan bli den som andra ser. Han är alltså två, både den han själv upplever och den som den Andra ser.

Handlingen försiggår på en mikronivå där vardagens detaljer lyfts fram i ett större perspektiv. Det perifera fokuseras, som till exempel ett rum ur en vinkel där man bara ser en del av en möbel, eller barnets ansikte utan fokus filmat med skakig kamera, som vore det filmat av misstag. Det antyder en ickehierarkisk relation mellan människa och ting, subjekt och objekt. Det närgångna kameraarbetet, med snabba närbilder i udda vinklar där ansiktsuttryck eller arbetande händer fokuseras i kombination med omväxlande tystnad och atonal musik, skapar en känsla av närhet och att vara delaktig i situationerna. Det faktum att dramaturgin är uppbruten och fragmentarisk, gör – trots intimiteten – att en viss distans vidmakthålls. Här betonas ett kognitivt, synliggörande förhållningssätt, istället för ett mer sömlöst, osynliggörande berättande som inbjuder till emotionell inlevelse.³⁹⁵ De avslutande montagen förtydligar att det rör sig om en pågående process som ständigt förändras och utvecklas.

Sammantaget är det en bildberättelse om att bli till, både som liten människa och som förälder, genom levd erfarenhet i ett utforskande som pågår livet ut, där förutsättningen är en sinnlig uppmärksamhet i en pendlande rörelse där tingen tycks bli till inför våra ögon. Här gestaltas rörelsen mellan det sinnliga och kroppsliga varseblivandet som leder till en estetisk erfarenhet som också innebär möjlighet till begreppsbildning.

Uppmärksamhetens hermeneutik

I avhandlingens inledning introducerades uppmärksamheter som ett begrepp i plural, för att sätta fokus på olika sorters uppmärksamhet som betecknar de sätt på vilka vi tar in vår omvärld.³⁹⁶ Uppmärksamheter som begrepp i plural kan också betraktas som ett *oscillerande* mellan inifrån och utifrån, mellan att ta del av och vara del av, dvs. tankemönster bestående av hastiga, omedvetna växlingar mellan att se på något och att se ur detsamma, mellan avkodning och fantasi eller mellan detalj och helhet.³⁹⁷ Vi ska nu se exempel på dessa olika uppmärksamhetsnivåer i ett program av Jan Troell, nämligen *Porträtt av Åsa*.³⁹⁸

Jan Troell är en av de många filmskapare och fotografer som etableras genom teve tack vare Lennart Ehrenborgs taktik att lägga ut den större delen av programskapandet på frilansare och hålla fast vid att ha endast en liten grupp anställda.³⁹⁹ Troell har en bakgrund som lärare, i likhet med många andra i sammanhanget och från början spelar han in kortfilmer med syfte att använda dem i undervisningen. Han börjar så småningom som filmfotograf för Bo Widerberg i kortfilmen *Pojken och draken* (1961) samt i Widerbergs långfilmsdebut *Barnvagnen* (1962). Sin egen

långfilmsdebut gör han med *Här har du ditt liv* (1966) baserad på Eyvind Johnsons *Romanen om Olof*. Därefter gör han filmatiseringarna av Vilhelm Mobergs roman-svit om utvandringen till Amerika på 1800-talet och många fler såväl fiktionssom dokumentärfilmer. För teve gör han ett mindre antal kortfilmer där *Stad: ett filmkåseri* blir uppmärksammas.⁴⁰⁰ I denna Arne Sucksdorff-inspirerade film låter Troell en tam sköldpadda vandra genom Malmö. Filmen skulle fungera som en hembygdsundervisning och de medverkande i filmen är hans egna elever. Troells filmspråk är ofta poetiskt, långsamt med betoning på det sinnliga.

Härnäst analyseras ett avsnitt ur hans program *Porträtt av Åsa* om en fyraårig flicka och hennes livsvärld.

Porträtt av Åsa (650807)

Medan vi inledningsvis får se en rad olika filmklipp, hör vi klingande varningsklockor vid en järnväg. Det klingande ljudet följer hela det inledande avsnittet i filmen, med den skillnaden att det stundtals låter närmare, stundtals mer avlägset, vilket förändras i takt med att filmklippen avlöser varandra. Det vi ser i en rad sekvenser är först järnvägsräls som i en bred böljande bana löper långt bort i horisonten, en bana kantad av stolpar och i övrigt torra marker. Därefter ser vi i närbild ett litet fönster i en låg, vit huslänga. Efter ett klipp ser vi denna vita, låga byggnad längst bak som en fond medan förgrunden täcks av en äng med höga, blekljusa grässtrån, kontrastlöst belysta av en högt stående sommarsol. Det är helt vindstilla. Sedan ser vi, avlägset bortom ytterligare en vid äng med högt gräs, ett större hus. Därefter en översiktsbild på en hög silobyggnad och ett spetsigt kyrktorn och så en lanthandel rakt framifrån, i lätt grodperspektiv, med två stora skyltfönster på var sida om en dörr. Klingandet pågår som enda ljud genom hela sekvensen, medan vi i tur och ordning ser en stor gård med tre vita hus, en bred väg som löper bortåt samt en tom tågplattform, där det står en gammal soffa i utsirat gjutjärn samt en stationsbyggnad med skylten STÅNGBY. Medan vi ser detta, är den tjutande visslan från ett annalkande tåg det enda vi hör. Utan att vi någonsin ser tåget närma sig, hör vi det också avlägsna sig efter ett crescendo.

Så avbryts klingandet. I den kvarvarande tystnaden stegras sakta ett, till en början avlägset, ljud av klapprande träskor. Vi ser en dammig grusväg i grodperspektiv och efter en stund ser vi källan till det klapprande ljudet på långt håll: en liten flicka, omkring tre år, med ljusa hårlockar och naken så när som på ett par träskor. Vi ser henne komma springande emot oss på denna dammiga grusväg, långt bortifrån. Hela bildfältet är uppfyllt av gatans mark och flickan springer leende med blicken mot kameran. Hon springer fort, men med visst besvär på grund av träskorna. Så

närmar hon sig kameran i tre korta stillbildsklipp, där filmens titel framträder i bilden intill henne, ord för ord medan man ser hennes skrattande ansikte och vinkande hand. Tystnad. ”Porträtt ... av ... Åsa”

Efter ett tvärt klipp ser vi i extrem närbild, snett ovanifrån, hennes sovande ansikte. I kontrastrikt dagsljus ser vi hennes kind och ett blundande öga, delar av lakan och filt, medan ljudet av djup, rytmisk andhämtning hörs. Efter ytterligare ett tvärt klipp ser vi henne röra sig raskt och planlöst av och an i ett rum. Hon svänger med en stor damväska, tar upp och slänger papper och tyger omkring sig, ändrar tvärt riktning och kryssar mellan trasiga dockor, gamla kartonger, en liten docksäng, en liten stol och en bänk, slängda huller om buller på golvet. Vi ser i närbilder hur hennes bara ben och nakna fötter rör sig i cirklar på ett blankt slitet trägolv. Under tiden hör vi henne gällt sjunga *Bä, bä, vita lamm*, men på sitt eget vis med avbrott och variationer. Kameran följer henne i rörelserna växelvis med närbilder och vinklar underifrån och ovanifrån och växelvis rummet ur olika vinklar, ett rum som framstår som stökigt och samtidigt som ödsligt. Förutom nämnda möbler, finns ett skåp med öppna utrymmen där enstaka papper ligger hopknölade.

Vi ser sedan i halvbild tre katter i profil, två siameser och en bondkatt sittande på en köksbänk. De har alla blicken i samma riktning och vi antar att det är Åsa de betraktar då ljudet består av hennes pratande röst. Det är tydligt att hon talar i en dialog, då hon regelbundet tystnar, varpå vi svagt hör en stämma, som ur en telefonlur. Åsas ord är obegripliga men tonfallet ömsom bekräftande ömsom frågande, avvaktande den andras röst. I Åsas pratande hörs en tydlig skånsk satsmelodi och efter ett klipp är kameran statiskt vilande på Åsa i närbild. Hon är rörlig och hennes ljusa hår står i en rufsig sky och skymmer ansiktet. Vi ser hennes händer hålla i en stor kobratelefon, alltmedan hon rör sig in i och ut ur bild. När hon försvinner ur bild, ser vi böcker och hyllor. Sedan vi ser vi henne i helbild i profil där hon står naken, uppflugen på en bokhülleavsats och håller den tunga kobratelefonen med båda händerna. Hon släpper den med ena handen, som gestikulerar och pekar ut i luften medan hon talar. Så urskiljer vi några ord, hennes röst låter täppt och dialekten nu tydligt skånsk: *De är där borta ... i andra sidan ...* Medan vi hör henne, ser vi en närbild på bokhyllan där det står tjocka äldre böcker, vars bokryggar är prydda med titlar i guldbokstäver. Hennes röst blir allt högre och hon beskriver något, samtidigt som kameran vilar på boktitlarna i närbild: *Kirurgi, Pediatri, Oftalmologi ...* Så urskiljer vi plötsligt tydligt några av Åsas ord:

Åsa: ... mamma tar folkvagnen ... pappa tar bilen ... han är Looond, han arbetar ... arbetar Looond, han är inte ... pappa är inte rolig!

Efter ett klipp ser vi flickan i halvbild ovanifrån. Hon är klädd i en mörk tröja och står på golvet vid fotändan av en säng med ett mörkt överkast och en låg trägavel och framför henne på sängen ligger ett stort pappersark. Bredvid står en liten korg med kritor och hon tar en efter en som hon koncentrerat ritar streck och ränder med. Ljudet av kritornas dova knastrande mot pappret på sängen är det enda vi hör. Så växlar korta närbilder mellan hennes ansikte, händer, korgen med kritor och även en liten kattunge som sitter intill och följer alla hennes rörelser. Kattungen nosar på kritorna varpå Åsa ger den en egen krita. Hon småpratar lite för sig själv med enstaka ord där ”kisse” går att urskilja. Vi ser kattungen gnaga på den lilla korgen, medan Åsa ritar och ritar. Kameran följer hennes blickar och visar oss närbilder på kattungens mun, tassar, korgens struktur, papperet, kritorna och överkastet. Så ser vi i halvbild Åsa som lyfter upp papperet och säger: *slut!* Därefter går hon med bestämda steg iväg till sin spjålsäng, klättrar i och sätter sig i ena hörnet. Hon tittar upp åt ett håll och stoppar ett finger i munnen. I en närbild strax underifrån ser vi nu en äldre kvinna i glasögon som läser ur en bok, av vilket vi urskiljer enstaka ord. Ett förkläde skymtar, knutet över hennes bröst. I bakgrunden hörs återigen tågets varningsklockor klinga. Vi ser en närbild på kvinnans händer som långsamt och omständligt håller medicin i en sked. Skeden hålls framför Åsas mun och hon smakar försiktigt. Skeden hålls kvar framför henne. Hon smakar igen och efter ännu ett par tvekande smakningar har hon fått i sig all vätskan. Skeden hålls kvar, stilla och hon böjer sig fram och slickar av skeden lite ytterligare. Tempot är långsamt men Åsas uppmärksamhet är ömsom på skeden, ömsom med en blick upp mot kvinnan. Efter ett tvärt klipp ser vi Åsas ansikte som nu kisar in i något som kan vara en spegel, fast det verkar som om hon tittar in i kameran. Hon gör grimaser och betraktar sig själv. I bakgrunden hörs tåget komma allt närmare, rusa förbi och därefter försvinna.

Efter ett klipp ser vi i halvbild Åsa som står med ryggen till, vänd mot en kortklippt flicka, kanske något äldre, med jumper och kjol. Flickan ser vi framifrån, snett ovanifrån. Hon rör sig hastigt runt i rummet medan hon iakttar Åsa och tar tag i olika föremål i rask takt, som Åsa lika snabbt rycker ifrån henne. Kameran följer skeendet i snabba klipp och varierar mellan närbilder och halvbilder. Vi ser hur Åsa klättrar upp på en stol för att gömma undan ett föremål på ett högt ställe. Samtidigt ser vi hur den andra flickan snabbt är framme vid det stora, öppna skåpet, som vi känner igen från tidigare. Överallt på hyllplanen ligger saker instoppade som flickan drar ut och lika snabbt är Åsa framme och rycker tillbaka det ur hennes händer.

Den andra flickans ögon är uppspärrade, hennes ansikte är fuktigt och hon ler brett medan hon högljutt kommenterar, dock med för oss obegripliga ord. Åsa

upprepar *du får inte ta den ... du får inte låna mina saker ...* men den främmande flickan tycks inte höra henne utan fortsätter energiskt att skynda omkring och forcerat pratande rycka till sig saker. Tempot är uppskruvat och kameran gör ryckiga rörelser. Flickan försöker klättra upp på en stol men då drar Åsa till sig stolen och den andra flickan springer ur bild. Medan Åsa nu återigen placerar något högt uppe på skåpet hör vi plötsligt ett jamande varpå Åsa vänder sig om. Kameran följer henne genom rummet till hörnet där den andra flickan, fortfarande oavbrutet pratande, försöker lyfta upp kattungen. Åsa går fram och tar katten ifrån henne, lyfter in den i spjälången och försöker dra upp väggsidan så att flickan inte ska kunna klättra in. Kattungen slinker snabbt ut genom spjälorna på andra sidan, medan flickan vänd mot Åsa pratar på obegripligt. Åsa säger *du får inte klappa den heller.*

Diskussion kring programexemplet Porträtt av Åsa

Inledningsvis finns inget förutom tystnad, miljöer som är obebodda och föremål som tycks oanvända. Det är Åsas inträde i bilden som är det första livstecknet och det är hennes seende och sinnlighet som väcker och därefter styr berättelsen. Alla miljöer och företeelser vi ser är centrala i ett samhälle: Butiken, lantbruket och silon, kyrkan, gården. Tågen som närvarar i bakgrunden i form av ljud och stationsbyggnad, utgör förbindelsen med främmande platser. Allt visas på samma sätt utan inbördes distinktioner eller hierarkier. Ett stillastående råder i luft och väder och en avsaknad av människor och liv. En rad outforskade och kanske oförklarliga ting tycks sväva i en tidlöshet. Det enda vi anar är en väntan, i och med det rytmiska klingandet. Ett tåg kan vara på väg. En individ, en liten människa kommer skyndande ut ur de miljöer vi sett. På något sätt hör hon hemma där och närmar sig oss med blickkontakt. Samtidigt är hon på väg mot något annat som hon tycks bjuda in till, något som hon springer vidare emot. Detta är Åsa. Och vi kommer att få se korta glimtar ur hennes tillvaro.

Inledningen med öde exteriörer och därefter närbilden på den sovande Åsa kontrasterar tvärt mot det intensiva montaget med nakna ben och fötter, skräp, papper, leksaker, hennes svängande väska och gripande händer. Inget antyder något kronologiskt eller i övrigt förutsägbart händelseförlopp, men det ligger en spänning i de tvära kasten, som binder ihop kontrasterna till ett sammanhang. Det finns en länk mellan det mycket unga barnet och det rapsodiska registrerandet av företeelser och ting, utan inbördes ordning. Vi får en uppfattning om tillvaron på ett fragmentariskt sätt och varseblir intrycken utan sortering eller ordning. Tillsammans med Åsa utökar vi långsamt kunskapen i en miljö utan tydliga orienteringspunkter och efter en stund kan vi till och med förstå en del av hennes verbala språk. Vi står, liksom

hon, inför oavbrutet oväntade och okända element och händelser, men det finns en förväntan, delvis skapad av det återkommande ljudet av taget. Kamerans statiska närhet i kombination med Åsas ivriga och rastlösa rörelser ut och in i bild gör att vi blir nyfikna på vad det är kameran inte visar och vart hon är på väg med denna energi. Hennes uppmärksamhet är hela tiden riktad mot något, även om varken hon eller vi vet exakt mot vad och hon är hela tiden på väg. Vi har tillgång till lika mycket (och lika lite) kunskap som Åsa. Vi drar några slutsatser, som till exempel att det tycks finnas föräldrar, en bil, en Ortsbestämning, att någon i familjen läser medicin och att flickan verkar relativt ensam, med kameran, det vill säga oss, som enda sällskap. Företeelser och fenomen, levande som döda, boktitlar, en telefon, en dialekt, bilar, ett Ortsnamn, uppträder parallellt och samtidigt utan inbördes hierarki. Vi har tillsammans med Åsa utforskat materialitet, kriterior, sängöverkast, korg, katt och sked med innehåll. Inga fingervisningar ges oss gällande händelsernas placering i tid eller rum, förutom tågljudets relativa regelbundenhet, som anger en i sammanhanget polyrytmisk puls med långa intervall. Det finns ingen annan uppenbar rytm i fråga om dygn eller årstid, i stället präglas bilderna av en tidlöshet utan avbrott. Det är en blandning av sinnliga impulser och intryck om vartannat, med till synes likgiltiga relationer. Allt tycks samexistera och vara lika viktigt eller oviktigt. Alla dessa sinnligheter vill oss inget särskilt, annat än finnas, i enlighet med barnets upplevelse av tillvaron, där diskrepans eller diskriminering inte ännu har utvecklats. Allt utprövas och Åsa har, liksom vi, tid att fundera över sina val, exempelvis gällande medicinen och gör själv om och om igen valet att ta den.

I nästa sekvens sker en förändring. Ett första möte med ett motstånd inträffar då den främmande flickan dyker upp. Åsa är stressad av den främmande gästen och vi ser en ny sida hos Åsa, eller kanske egentligen den första tydliga personlighetssidan. Det är en stark energi mellan dem, det utkämpas en kamp mellan två viljor, där vi inte riktigt vet vad som vore det riktiga och inte heller hur det kommer att sluta. Ingen vuxen person rycker in för att placera in situationen i en ordning, eller för att ge oss en uppfattning om vad vi ska tycka eller känna. Den upplösta dramaturgin, det varierade kameraarbetet och avsaknaden av berättare, möjliggör reflektioner på egen hand utan styrning. Detta speglar Åsas egen situation, där hon i brist på externa indikationer åt något håll, oavbrutet hänvisas till egna val. Skeenden pågår och eventuella omdömen överlämnas till oss.

I Åsas möten med olika företeelser tycks det inte finnas urval, framsteg eller fullbordan.⁴⁰¹ Hon lever i en delvis förspråklig varseblivning, en gränslöshet på väg mot en identitet. Det handlar om en existens i stundtals namnlösa abstraktioner i strävan att finna konkretiseringar. Här gestaltas en lärandets dialektik, en sorts

spänning mellan tvång och frihet, disciplin och nyskapande, med ett utforskande utan tydligt mål eller objekt. Detta implicerar en uppmärksamhetens rörelse över ett tröskellandskap, där det bekanta och det obekanta kommer i kontakt med varandra, vilket pekar på lärandeprocessen som aktivitet och inte som ett färdigt ”ting”.⁴⁰²

Vi ser här hur varje förståelseakt innebär en fusion mellan den egna och den främmande horisonten. Vi ser hur Åsa på så sätt får nya erfarenheter, genom att via sina sinnen uppmärksamt röra sig från del till helhet. För att få form och innehåll att smälta samman och bli till nyförståelse och därmed kunskap, måste hon hela tiden ta ett steg till och hennes uppmärksamheter oscillerar mellan *attentio* och *distentio*. I detta pendlande kan vi se en hermeneutisk rörelse, där Åsa genom sinnesförnimmelser varseblir företeelser som hon kan omvandla till erfarenheter. Hon lär känna det egna i det främmande i en ständig cirkelrörelse mellan förförståelse och nyförståelse.⁴⁰³ Detta gör hon genom att närma sig omgivningen utifrån den kunskap hon redan har och hon lämnar varje nytt möte med levande varelser eller döda ting med en nyförståelse. Vi ser hennes uppmärksamheter med hastiga, omedvetna rörelser pendla mellan att se på något och att se ut ur detsamma, mellan avkodning och fantasi och mellan detalj och helhet och ett ständigt registrerande. Det som gestaltas är ett sinnligt varseblivande som en del av en lärandeprocess, utan mellanled i form av berättare eller kommentar och med lös, stundtals obefintlig struktur beträffande kronologi eller dramaturgi. Här finns det fenomenologiska perspektivet, liksom i *Bilderbok av baby*, i en avsaknad av hierarkiseringar och tydliga enheter.

Uppmärksamhet som emancipatorisk kraft

I *Porträtt av Åsa* ser vi en liten flicka göra olika val utan att någon ingriper eller begränsar henne, förutom det andra besökande barnet som försöker skapa ett eget rum vid sidan av Åsa. Mikroperspektivet med en upplöst dramaturgi, varierat kameratearbete och avsaknad av överberättare möjliggör för oss liknande processer av reflektioner på egen hand utan styrning. Lärandet handlar här både i form och innehåll om frigörelse mer än om kunskapen, om själva processen mer än om innehållet.

I båda de programavsnitt som hittills diskuterats, *Bilderbok av baby* och *Porträtt av Åsa*, ges ingen instruktion eller information kring något som kan betecknas som det enda rätta att göra i de aktuella situationerna, utan istället får vi delta i upptäckandet medan det pågår och ställas inför våra egna upptäckter. Åsa tycks inför våra ögon vara ställd inför sin egen vilja, på samma sätt som vi är det som åskådare. Vi är medresenärer på hennes forskningsresa där uppgiften inte är att lära ut, utan att avslöja en intelligens för sig själv.⁴⁰⁴ Vi som betraktar skeendet kan, liksom Åsa, välja

att använda vår vilja, för att förstå eller göra en tolkning och det är detta Rancièrè benämner *uppmärksamheten*.⁴⁰⁵ Alla barn, menar han, vill på samma sätt få tillträde till människornas gemenskap och det är uppmärksamheten som är det centrala i mänskligt varande, ett faktum som är immateriellt men som har materiella effekter.⁴⁰⁶ Vad mer behövs, frågar han sig, än en absolut uppmärksamhet på att se och se igen, för att försäkra sig om att man inte lurar sig själv, att det man ser verkligen är det man ser.⁴⁰⁷ Kommunikationen mellan pappan och barnet i *Bilderbok av baby* tycks helt ömsesidig och jämlik i det att umgänget är avspänt och organiskt. Pappan visar ett förhållningssätt till sin baby, som går ut på att gemensamt undersöka, beröra, vara nyfiken med alla sinnen öppna. Här finns ingen hierarki eller specifik ordning. Ting, företeelser och sinnliga upplevelser är likvärdiga, inför vilka pappan och barnet står i ett gemensamt, uppmärksamt utforskande. Detta betonar kunskapen som process, som aktivitet och inte som stoff eller ting. Det handlar om den lärandes egen aktivitet, att lärandeprocessen alltid innebär en egen aktivitet. Aktiviteten finns hos den som lär sig något och denna individ har redan initialt kunskap som den bygger vidare på. Även en betraktare agerar, observerar, väljer, tolkar och komponerar sin egen dikt utifrån det han eller hon uppmärksammar.⁴⁰⁸

Rancièrè diskuterar i sin bok om den okunnige läraren det han kallar *den universella undervisningen i intellektuell frigörelse* och dess första princip: man måste först lära sig någonting, därefter relatera allt annat till det.⁴⁰⁹ Detta är i motsats till att gå från nivå till nivå enligt principer om urval, framsteg och fullbordan, som gör att okunnighetens avgrund återskapas gång på gång, vilket implicerar en ständig ofullbordan. De frågor en traditionell lärare ställer, menar Rancièrè, ställs i avsikt att leda elevens medvetande i riktning mot ett önskat mål, vilket ger en beordrad marsch mot ett bestämt mål. Läraren kan istället välja att fråga med avsikten att *själv* bli instruerad, inte med avsikten att instruera eleven.⁴¹⁰ Man börjar med premissen att lärare och elev är på samma nivå, har samma intelligens och strävar mot samma mål, nämligen den ökade förståelsen av ett material. Läraren är själv medveten om de egna återstående upptäckterna och inser att det bästa sättet att göra dem på är tillsammans med sina elever som jämlikar. Det existerar ingen ojämlikhet beträffande intellektuell kapacitet, hävdar Rancièrè, däremot mellan intelligensens uttryck.⁴¹¹

Det centrala är alltså att det är två som jämlikt utforskar ett för dem båda okänt objekt. Den okunnige läraren kan kontrollera att eleven ständigt söker. Han finner kanske inte det han söker, men han finner alltid någonting.⁴¹² Han finner något nytt att relatera till det han redan känner till. Det viktiga är själva uppmärksamheten. Centralt för Åsas och babys och pappans gemensamma erfarenheter, är just denna uppmärksamhet och den egna aktiviteten.

Hemma. Uppmärksamhetens fenomenologi

Härnäst ska vi stifta bekantskap med en av tevehistoriens förgrundsgestalter, för vilken uppmärksamhet, sinnlighet och en antiauktoritär pedagogik, var centralt. Det handlar om Ria Wägner och hennes långvariga teveserie *Hemma*. I avhandlingens introduktion presenterades ett avsnitt ur denna serie, där Wägner och ett antal personer i studion diskuterar Malraux' imaginära museum.

Ria Wägner kommer till teve med en fil.mag. och en bakgrund som journalist på radio och dagstidning och som anställd på bokförlag.⁴¹³ Hon skriver egna kokböcker och ett stort antal reseskildringar, översätter böcker och är också redaktör för tidningen *Idun*, senare *Vecko-Journalen*. På teve arbetar hon under drygt tjugo år både som producent och programledare och mellan åren 1956–1966 samt 1970–1977 skapar hon sammanlagt omkring 70 program med titlar som *Dan före dan före dopparedan*, *Kvällsvisit hos Ria*, men framförallt verkar hon inom ramarna för den långlivade serien *Hemma*.⁴¹⁴

Serien visas under två längre, men separata, tidsperioder, varav den tidsperiod som är aktuell inom ramen för denna undersökning äger rum mellan 1956 och 1966. *Hemma* är ett timplågt magasinprogram med sex enskilda inslag var gång och visas första gången i november 1956.⁴¹⁵ Programmet produceras under en kort inledande tid av chefen för Hem- och familjeavdelningen på teve, Ingrid Samuelsson, men efter att Wägner fått agera husmor i ett provprogram för husmödrar, föreslår Samuelsson för teveledningen att Wägner istället ska leda serien *Hemma*.⁴¹⁶ Detta föranleder en mindre strid, då majoriteten på teve menar att en kvinnlig programledare, för att ha ”nödvändig framtoning” skulle vara ung, smärt och blond, medan Wägner är medelålders, överviktig och mörkhårig.⁴¹⁷ Det blir emellertid Wägner som ska komma att leda serien under alla år och tevedemedarbetarnas farhågor visar sig snart vara ogrundade. Wägner blir en stor publikfavorit och programmet blir ett av de mest populära under den aktuella perioden.⁴¹⁸ En uppgift som återkommer i den tevehistoriska översiktslitteraturen är hur Ivar Ivre, chef för den sociala sektionen på teve, inför riksdagsvalet 1958 låter uppmana tevetittarna att skicka in frågor för att ställa till de politiska partierna. Man får då in omkring sexhundra frågor, vilket jämförs med de tvåtusen brev Wägner får i en enskild tittartävling.⁴¹⁹

Förutom att vara programledaren som ”hade rejäla nävar, var 180 cm lång och inte fnittrade på tilltal”, är det hon själv som utför alla uppgifter i samband med produktionerna.⁴²⁰ Hon planerar programmen, tar alla kontakter, gör alla förberedelser och, som hon nämner i en intervju, till och med diskar efteråt, om det hade varit matlagningsinslag.⁴²¹ Wägners förmåga att förena minutiös perfektionism i planeringen med en naturlig och självklar framtoning i rutan har påpekats av flera.⁴²²

Uppmärksamhets har även den informella miljö hon skapar i studion med hjälp av sina egna privata ägodelar, köksredskap, tavlor, fotografier och möbler, vilket ger ett intryck av att det hela sker i Wägners eget hem.

Programserien *Hemma* beskrivs, både i samtida nummer av tidskriften *Röster i radio/TV* och i litteraturen i övrigt, som ett magasin för hemmafruar.⁴²³ I tidigare nämnda intervju poängterar emellertid Wägner att det så kallat husmodersinriktade inte alls skulle betraktas som särskilt dominerande.⁴²⁴ Vid en genomgång av de avsnitt i serien som finns åtkomliga, kan konstateras att Wägners kommentar är adekvat. Det är inte fråga om någon specifik ”husmodersinriktning”, om man med det avser hushålls- respektive traditionellt kvinnoinriktade ämnesområden. Det förekommer visserligen klädtips och mode, matlagning, kost- och näringsråd, liksom exempelvis en detaljerad genomgång av gardinens historia. Men kulturhistoriska inslag är lika vanliga med ingående skildringar av yrken, hantverk, äldre traditioner och lantliv, liksom om städers arkitektur och konstnärliga utsmyckning.⁴²⁵ Exempel på detta är inslaget om en blind korgmakare som skickligt framställer en korgstol inför våra ögon. Ett annat exempel är då vi får följa den komplicerade framställningen av spettekaka, utfört av ett äldre par hemma i sin stuga i skånska Veberöd. Wägner, filmfotografen Jan Andersson och en elektriker tillbringar en hel dag med detta äldre par och dokumenterar i detalj det traditionella förfarandet.⁴²⁶ Wägner utvidgar också successivt de berörda ämnesområdena till att handla om exempelvis etruskisk konst, klassisk balett, ardennerhästar och honungsslungning. Inslagen förbereds alltid med stor noggrannhet, bland annat för att ”gå fram” bättre i den svartvita tevebilden, något som Wägner med tiden utvecklade till en smärre vetenskap.⁴²⁷ Härnäst ska några avsnitt ur serien *Hemma* studeras närmare, med början i ett besök på ett traditionellt bageri i Göteborg.⁴²⁸

Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner (580507)

Vi ser till en början en storstadsvy i helbild och i förgrunden brutna hustak, tätt liggande, med skorstenar, ventiler och fönster i olika former. Under tiden hör vi avlägsen orkestermusik och Rias lågmälda berättarröst som säger att man på detta bageri *sedan generationer framställt en särskilt eftertraktad brödkaka*. I fonden långt bortom taken skymtar vi havet, båtvarvet och enorma hamnkranar. Solen står lågt, det är gryning och disigt i luften. Kameran panorerar och vi ser därefter snett underifrån i halvbild en brant backe omgiven av låga trähus i starka kontraster i den låga solen. Duvor pickar i rännstenen i den branta backen och luften är dammig. Husen kastar långa skuggor som delar upp den branta lilla gränden i ett randigt mönster.

Wägners röst berättar nu att *vi ska göra ett besök i ett stenugnsbageri där samma*

brödkaka har bakats i sjuttio år. Musiken ökar i kraft när kameran zoomar in på en brödbil, på vilken det står *Juliakakan* med sirlig skrivstil och året *1891*.⁴²⁹ Wagner berättar att det är Julia Olsson som startade bageriet 1891 och att det nu är hennes ättlingar som *håller elden i ugnen brinnande*. Kameran gör en åkning och följer en ung man som skyndar från bilen in på en gård, nedför en liten trappa och in i bageriet som ligger lågt, strax under marknivå. Medan brödbaket sätts igång inne i bageriet berättar Wagner med lågmäld röst detaljer om brödbakets ingredienser och vi hör fortfarande orkestermusikerna spela svagt. Interiörerna visas i olika vinklar med närbilder på händer som arbetar med stora degar och som smular ned stora bitar smör i trätråg medan mjölet dammar. Kameran följer i närbilder allt som sker och vi ser olika träredskap omväxlande med att morgonsolen strålar in ovanifrån genom de högt belägna fönstren. Strålarna skapar tydliga ljusa linjer i dammet som virvlar allt långsammare när det närmar sig det mörkare stengolvet. Den raska, men alltjämt avlägsna orkestermusikerna, fortsätter.

Wagner talar nu om betydelsen av rätt vedsort för gräddningen, det måste vara: *... tydliga lågor som ska smeka bröden och då krävs björkved som inte "smätter", som det heter på orten.* Så befinner vi oss, efter ett tvärt klipp, på den lilla gården strax utanför bageriets fönster, framför en brant och åldrad stentrappa. Vi ser, i helbild, ytterligare en ung man komma springande nedför stentrappan och rakt mot kameran. Bakom mannen, ovanför stentrappan, hänger vita lakan på tork och de rör sig i vinden och skapar en rörlig bild med solglimtar och reflexer som hoppar. Wagner berättar att det här är *sotar'n som kommer på besök* och att det *sedan urminnes tider råder ett gott förhållande mellan vitt och svart, bagare och sotare, eftersom det var bagaren som ständigt eldade*. Mannen, som tydligen är sotare till yrket, får en brödkaka ur handen från en kvinna genom ett lågt fönster. Han äter upp den medan han skrattar och pratar med henne, vilket vi ser men inte hör. I ljudet är det istället orkestermusikerna som ökar i styrka och ansiktet filmas i allt mer detaljerade närbilder. Avslutningsvis kysser de varandra på kinden, kvinnan och sotaren och skiljs åt skrattande. Musiken avslutas medan sotaren ses skynda iväg.

Diskussion kring programexemplet Hemma: ett TV-magasin med Ria Wagner

Inledningsvis introduceras ett förhållande mellan storstadssymboler och den lilla gränden, maskiner och gamla trähus, vilket också ytterligare markeras genom den lågt stående solens strålar, som gör ett grafiskt mönster över de gamla byggnaderna. Förhållandet mellan de avlägset belägna kranarna och de extremt närliggande duvorna och gruskornen på vägen skapar, tillsammans med den lågmäلت spelade musiken, en spänning mellan närhet och distans. Mellan de olika perspektiven skapas ett mellan-

rum och det blir osäkert vad som är periferi och vad som är centrum. Här etableras ett förhållande där vi genom kameran är aktiva och inte bara betraktande. Vi medverkar till skapandet av miljön genom att dess olika skepnader presenteras för oss på ett likvärdigt sätt, där tolkning och eventuell inbördes ordning överlämnas åt oss.

Filmsekvenserna domineras av olika former av sinnliga uppenbarelser: en dammig gata, mjöliga händer, träreddskap och bearbetade degklumpar. Tempot och den ständigt pågående rörelsen, betonas både i den raska orkestermusik, mannens skyndsamhet, utomhus virvlande damm, inomhus virvlande mjöl starkt belyst av solsken i raka strålar, som skär genom luften i olika riktningar över både gatan och bageriet. I dessa ljuskontraster ser vi arbetande armar och händer, redskap som hastigt lyfts från krokar, fötter som rör sig snabbt över ett stengolv. Det sinnliga uttrycks i en starkt närvarande materialitet och personernas ansikten skymtar endast i periferin, eller syns inte alls. Musikens avlägsenhet skapar en känsla av att situationen vi upplever i själva verket är perifer och att centrum är någon annanstans. Den genomgående låga musikvolymen har en dämpande effekt på bildmontaget kvickare tempo, vilket sammanför ljud och bild till en helhet och ytterligare understryker det sinnliga.

Över sekvenserna finns känslan av en tidlöshet, dels i rörelsen, dels i sinnligheten, vilket uppmärksammas i en sorts intensiv distraktion. Det vi hör, om arkaiska förhållanden mellan färgerna svart/vitt å ena sidan och yrkesgrupper sotare/bagare å andra sidan, berättar om krafter som är motsatta men ändå komplementära och beroende av varandra. De ord vi hör sägas handlar i sig själva om det sinnliga, även det vi inte ser i bilden: *elden, brinnande, lågor, smeka, björkved, smätter*. Den ständiga rörelsen, såväl i form av kameraåkningar och panoreringar som i musik, betonar en tidlöshet, ett pågående utan början eller slut. Människor förekommer ofta endast i bildernas utkanter, i ögonvrån, som förbiilande inslag i en värld som domineras av sinnliga gestalter, alla likvärdigt framställda: vägdamm, mjöl, ljussken och ljusstrålar, skuggor, degar, smörklumpar, lakan och stora träreddskap. Det är inte människan som är i fokus, utan det som omger henne: hantverket, arbetet, brödet, rörelsen, det vill säga de praktiker som genom generationsväxlingar förts vidare som traditioner, i försök att ”utlägga världen”.⁴³⁰ I nästa exempel, ytterligare ett avsnitt ur serien *Hemma*, utsträcker sig det sinnliga uppmärksammandet till kunskapstradering mellan människor.

Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner (611219)

Vi ser i en kontrastrik helbild en snötäckt miljö utomhus, vit vinter i kontrast mot en svart, vilt forsande älv omgiven av vita hängande snötäckta trädgrenar, allt i skarpa kontraster utan gråzoner. Kameran panorerar till en mörk låg huslänga med små

fönster och vi hör utom bild Wägner berätta att *detta är Bureå, söder om Skellefteå i norra Västerbotten, dagarna före Lucia då det smälde till och blev så där vintervackert som man ofta önskar före jul och som särskilt vi söderöver längtar efter*. Vi ser barn, iklädda otympliga ytterplagg, klättra över snötäckta gårdsgårdar. Några springer ut ur bild, några är kvar och tar sig mödosamt fram på skidor i den djupa, blöta snön. Wägner fortsätter med sin eftertänksamma röst att berätta om orten, något om dess historia och att hon *en dag var inbjuden till hembygdsgården för att få delta i julförberedelser*. Det är, berättar hon alltså utanför bild, en handfull äldre damer i folkdräkter som *håller liv i gamla traditioner på gården*, som alla är välkomna att vara med i. Vi ser därefter i översiktsbild hur Wägner välkomnas i dörren av dessa äldre damer i enklare folkdräkter, dvs. lång kjol, förkläde, mönstrad sjal runt huvud och över axlarna. De samtalar lågt i hallen, men vi hör också Wagners berättarröst, det är alltså två parallella ljudspår.

Därefter får vi se ett antal olika sorters julbak, *struvor, gorån och rullrån* och hantverk, där äldre tiders redskap och metoder används. Skeendena följs i närbilder: ålderdomliga gjutjärnsredskap fälls upp och tas i bruk, vi ser en ljus smet hållas i, varpå redskapen blir doppade i fräsande frityr och slutligen läggs det drypande bakverket upp för att stelna. Vi hör ljud, det fräser, porlar, droppar, rinner och gnisslar och i närbilder följer vi händerna som utför det hela. Ibland ser vi skeendet i helbild: två folkdräktsklädda damer arbeta stående vid var sin bänk med olika redskap, medan Wägner sitter på en stol mellan dem. Hon följer arbetet och ställer korta frågor om hanteringen. Damerna berättar kortfattat och sporadiskt om sin barndom då de lärde sig hantverket, eftersom detta julbak hörde till jultraditionen.

Så sker ett tvärt scenbyte bort från dessa närbilder och även ljudbilden förändras. Vi hör de tidigare ljuden, men nu bara helt dämpat. Kameran panorerar i ett rum över en miljö som består av äldre, slitna trä möbler med avskavd färg, väggmålningar (från 1755 får vi snart veta), mönstrade tallrikar i ställningar mot väggen, dukade bord med högar av halm- och ljusstöpningsmaterial. I denna miljö ser vi en serie filmsekvenser med halvbilder på barn i olika åldrar som är delaktiga i arbetet med att stöpa ljus och göra figurer och julpynt av halm och annat material. De sjunger några stillsamma, entoniga julsånger, medan vi ser exteriöra inklippsbilder från den snöiga miljön utanför, där det mörknat. Kameran filmar utifrån och in genom de rimfrostiga fönstren, mot lyktor och ljus som tänds i tur och ordning av barn och gamla gemensamt. Några sätter sig slutligen att karda och spinna vid eldhärden eftersom *ullen mår bra av torr värme*. Utöver detta ser vi okommenterade inklippsbilder med händer som lägger på mer ved

i elden, barnansikten som tittar ut genom frostklädda fönsterrutor, en tavla, ett ljus. Några av filmsekvenserna visar hur barn, ungdomar och de äldre kvinnorna vistas i de olika rummen och gör saker gemensamt, eller parallellt sida vid sida, medan dagern faller och det blir mörkt ute.

Diskussion kring programexemplet Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner

Den kunskap som förmedlas under besöket på hembygdsgården förklaras inte främst verbalt, utan översätts i sinnliga upplevelser, både för de närvarande och för oss. Vi får se och höra hur denna hantering går till. De fräsande och sprakande ljuden, som ger ett lätt eko i det stora köket, skapar en känsla av fysisk närvaro. Wägner själv är, jämte oss i den ställföreträdande kameran, den okunniga gästen som nyfiket frågar om detaljer. Hon är vår ciceron genom att hon uppmärksammar sig själv och oss på situationer som hon själv är främmande inför. Skeendena pågår huvudsakligen utan ord, kommentarerna är fåtaliga och består dels av Wagners personliga reflektioner över upplevelserna och dels av några korta fakta: namnen på bakverken, väggmålnings ursprung, korta anmärkningar om ull och kardande osv.

Företeelserna vi ser är på en gång främmande och bekanta: julförberedelser, bakning men med obekanta praktiker uppenbarligen även för Wägner själv. Här är en historienärvaro och en relation till traderad kunskap i fokus. Ingen presenteras närmare som individ, i stället är det ett tidlöst kollektiv bestående av äldre kvinnor och barn i alla åldrar som förekommer överallt i de ålderdomligt präglade miljöerna. Vi ser olika ansikten, både passiva och drömmande, människor som är delaktiga och människor som betraktar. I dessa scener gestaltas relationen mellan igår och idag och imorgon. Kunskap och tradition förs här vidare genom sinnlig och kroppslig aktivitet och det är de sinnliga intrycken som utgör programmets estetik.

Traditionen

Kunskapstradering handlar om kunskap och tradition, där båda förs vidare genom handlingar. Traditionen som betydelsefull komponent i en bildningsprocess betonas i många av programmen i detta kapitel. Begreppet har latinskt ursprung. *Traditio*, av trans + dare; att ge bort, överföra genom generationer.⁴³¹ Livet självt bevaras i det liv som förs vidare. Tradition innebär således både bevarande och innovation. Det finns en dialektik mellan orden bevara och uppfinna, en strid kring konservativa och innovativa krav, begreppet tradition kan därmed uppfattas på olika sätt. Det kan ses som en konstruktion men är ändå operativt och effektivt inom vårt tänkande. De ord och uttryck vi använder är fyllda av mening som går långt utöver våra

medvetna intentioner. Vi är födda in i betydelsesammanhang, det för oss bekanta som vi utgår ifrån när vi möter något främmande. Varje kultur utvecklar sin egen strategi för förvaltandet och förmedlandet av det förflutna och människan skapar specifika rum och platser vid övergången från minne till föreställning. Det rör sig om ett slags teckenkomplex som utgör ett gemensamt vetande och det är detta gemensamma teckenkomplex vi ser levandegöras i bygdegården.

I avhandlingens inledning diskuterades olika sätt att omförhandla traditionsbegreppet, t.ex. Gadamer's *kommunikativa gemenskap*, en fantasins ”samling” som består av alla de traditioner som vi antingen är medvetna om eller inte.⁴³² Det handlar om att vårt förhållningssätt till världen är präglad av att hålla kvar det som hotar att försvinna.⁴³³ För att kunna sträcka sig utanför sig själv är det, enligt Gadamer, nödvändigt att utveckla både ett historiemedvetande och ett estetiskt medvetande och noggrant studera den tradition man är inlemmad i.⁴³⁴ Malraux formulerar det som att samtiden alltid måste erövra historien och i detta tillskriver han, i likhet med Gadamer, konsten en speciell uppgift. Gadamer utgår från Malraux' tanke och menar att genom reproduktionen kan traditionens splittrade delar sammanfogas till en metatradition av globala stilar.⁴³⁵ Traditionen, menar Gadamer, är ett språk, en kommunikationspartner.⁴³⁶ Det handlar ytterst om att ge traditionens anspråk giltighet, inte bara genom att erkänna det förgångnas annanhet, utan genom att dessutom låta det ha något att säga en.⁴³⁷

Att gestalta, eller berätta om, hantverkstraditioner förekommer i både serier och enstaka program och vi ska nu titta närmare på ett program om hemslöjdens situation och eventuella framtid, nämligen *Handaslöjd av idag* producerat av Maria Olbe.⁴³⁸

Olbe producerar ett flertal program om barn och barnkultur samt även program om samhällsfrågor. I kapitlets inledning nämndes Olbes *Streck, former och färg* som hon producerar tillsammans med Jan Thomaeus som reporter.⁴³⁹ I filmen *Daghem, hemhjälp, kollektivhus m.m: vi ventilerar familjefrågor* medverkar även Ingrid Samuelsson och Olle Engkvist.⁴⁴⁰ I serien *Lilla samhället* dokumenteras och gestaltas ett mindre samhälle (Årjäng) ur olika aspekter.⁴⁴¹ *Vara i brännpunkt* producerar hon tillsammans med Ulla Lindström och hon producerar även *Tala med barnen: hur ska vi ge riktig sexualupplysning*.⁴⁴² Olbe är redaktör för konsumentmagasinet *Veta–Välja* och producerar *Lera med variationer, keramiska material i hushållsbruk* samt *Barn i konst* om hur barn i olika åldrar upplever vuxenkonst, i samarbete med konstpedagogen Carlo Derkert.⁴⁴³ Här ska vi se ett avsnitt ur *Handaslöjd av idag*, om hemslöjdens eventuella framtid. Det dokumentära framställningssättet är här, med Plantingas formulering, snarare formellt än öppet och, i enlighet med Nichols begrepp, interaktivt snarare än reflexivt. Exemplet skiljer sig således något

från undersökningens övriga urval, men redogörs för i syfte att peka på ett förhållningssätt beträffande tradition och modernitet.

Handslöjd av idag

Hur den folkliga slöjdt traditionen bevarats och utvecklats inom hemslöjden

(630910)

Vi får inledningsvis se en rad filmsekvenser med olika föremål och personer i verksamhet: arbetande händer, en kvinna spolrar garn, hemslöjdsvaror på hyllor, trävaror och varor av halm och ull. Vi får också se stillbilder med spinnande kvinnor, bilder på äldre hemslöjd och tidiga industriprodukter och textilier. Under tiden hör vi en kvinnlig berättare:

Berättaren: Hemslöjd är tradition, kvalitet och det har faktiskt blivit ett begrepp. I Sverige har vi kanske världens mest levande hemslöjd, men den har kritiserats. Har den överlevt sig själv, kan den följa med sin tid eller sitter den fast i gamla traditioner? Har den fastnat, klarar den inte av anpassningen till en modernare livsstil? Hemslöjdens priser är höga och hemslöjdarnas löner är låga. Allt är inte handgjort, allt har inte kvalitet. Vad säger man inom hemslöjden?

Vi ser nu närbilder på händer som väver och spinner, på trådar, nålar och en butik med hyllor fulla med hemslöjdsföremål, som brickor, burkar och korgar.

Berättaren: Man vill bevara traditionen men inte växa fast i den. Man vill få den att leva i vår tid, man vill värna om gamla mönster och tekniker och lära folk vad riktig kvalitet är. En mjukt snidad liten träslöv i hemslöjdsbutiken har sin förebild i en gammal skumslev från 1800-talet. Och peppardosorna från 1700-talet som står på museet nu, omformas något och blir till moderna pepparkvarnar.

Vi ser bilder dubbel exponeras, varpå förändringen i föremålen och därmed sambandet mellan det förflutna och nuet tydliggörs. Sedan följer en sekvens där bilder på samtida hemslöjdsbutiker övergår i stillbilder på äldre tiders textilarbetare, kvinnor som arbetar med olika redskap och tekniker.

Berättaren: Att spinna, väva, slöjda och smida hörde förut till de dagliga sysselsättningarna. Man tillverkade själv vad som behövdes inom hushållet. Traditionella former och mönster fördes vidare från generation till generation, men i slutet av 1800-talet kom industrialismen.

Vi ser annonser från 1800-talet med orden: ”Fina presentartiklar i modern stil” ovanför bilder på kannor och stop och ”bosättningsartiklar” ovanför bilder på bestick, brickor, champagnekylare.

Berättaren: *Det var så mycket enklare att använda sig av dem. Husbehovsslöjden höll på att dö ut. Den behövdes inte längre. Intresset för att bevara den gamla kulturen, husbehovsslöjden, väcktes. Flera hemslöjdsföreningar bildades, den äldsta är Kalmars hemslöjdsförening som firar hundraårsjubileum i år.*

Vi ser nu handarbetande kvinnor sitta runt ett bord och sedan flera bilder på upphängda bonader och broderier.

Berättaren: *Man arbetade på att samla ihop gamla former, mönster och textilier. Varje län har sin specialitet. I Linköping är det textilierna som dominerar. Mattor och vävnader men också garner. De har textilkonstnärer som gör skisserna och brodöser som påbörjar arbeten som man alltså kan köpa och göra färdigt. Och i Östergötland allmänt är det spetsar. Den gamla fina Vadstenaknypplingen lärs ut i bygden.*

Vi ser bilder på olika sorters spetsar men också på kvinnor som sitter och lär sig denna teknik. Därefter demonstreras ett album med inklistrade äldre textilier av alla slag som en icke namngiven kvinna, omnämnd som pionjär, samlat in genom att resa över hela landet och erhålla stuvbitar från kistor och vindar. Albumet visas fram för oss av ett par händer. Vem det är som bläddrar och rör vid de olika tygproverna ser vi inte.

Programmet har därefter en längre sekvens med diskussion kring löner och arbetsvillkor för dagens hemslöjdare och ytterligare en sekvens med besök i olika hantverksmiljöer runt om i landet. Vi får träffa en före detta lastbilschaufför som efter en trafikolycka lärt sig knyppla, vilket han så småningom kunnat försörja sig på. Under ett samtal med två nyutexaminerade textilkonstnärinnor utspinner sig följande dialog, medan de båda sitter och skissar och tecknar:

Berättaren: (inte i bild) *Hur är det med den konstnärliga förnyelsen? Har de unga proklamerat att hemslöjden är död? Lever konsthantverket?*

Kvinna A: *Man har ju gjort en insats för att bevara hemslöjden när industrialismen kom.*

Kvinna B: *Men ändå har man inte insett vad detta innebär. Skillnaden mellan maskinen och handen.*

Kvinna A: *Det är också väldigt olika hur man arbetar i olika landsändar.*

Kvinna B: *Men jag hittade ett garn här som är handgjort och det är en väldig skillnad. Handen och hjärnan kan jobba asymmetriskt och inperfekt. Det skulle man vilja att de tog fasta på istället för att göra hemslöjd med maskiner.*

Kvinna A: *Jag skulle nästan hellre välja industrin som är mer inriktad på utveckling än hemslöjden.*

Diskussion kring programexemplet Handaslöjd av idag

Personerna i programmet diskuterar huruvida traditionen som sådan kan eller bör leva vidare och om den i sådana fall kan och bör förändras med sin tid. De ställer sig olika frågor: Vad händer om man införlivar traditionen i nutiden, på vilket sätt förändras den då och är den då fortfarande tradition? Är det mer riktigt att lämna den och gå mot en total förnyelse? Ingen av inställningarna lyfts fram som den riktiga, utan diskussionen pågår. Traditionen är kanske det vi inte kan befria oss ifrån, men inte heller leva med. Begreppet tradition är i ett modernitetens samhälle något som finns kvar men också riskerar att bli främmande för sig själv.

Detta tema återkommer i flera av undersökningens program, frågan om hur man kan bevara en tradition, men också frågan om huruvida den alls ska bevaras. Det kan vara rent slumpmässigt vad som bevaras och inte bevaras och det innebär också ett svinn av kunskap och hågkomster som inte förs vidare. Detta synliggörs i programmet när albumet med de insamlade äldre textilierna förevisas oss. Anonymiteten hos den som gjort insamlingen, såväl som hos alla upphovspersonerna till tygerna, understryks genom denna opersonliga demonstration. Traditionen förs vidare på ett ansiktslöst sätt och det som inte samlades in är för evigt förlorat.

Tradition kan också handla om en annan sorts samling än den fysiska, en kommunikativ gemenskap, liksom Malraux' imaginära museum, inom vilket detta överförande sker. På så vis kan tradition även beskrivas som ett resonansrum för levande interaktion mellan läsare, verk och författare, där varje verk skapar ett nät av intertextuella relationer.⁴⁴⁴ Det rör sig om ett betydelsesammanhang med språkliga symboler, underförstådda normer och förståelsemönster som utgör ett gemensamt vetande.

Tradition och modernitet

Traditionen beskrivs av vissa som ett falskt medvetande motsägande all rationalitet, som en oreflekterad förbindelse med sociala former, som förhindrar modernitet, frihet och framsteg.⁴⁴⁵ Traditionsbegreppet har problematiserats i åtskilliga sammanhang och vissa talar idag om en traditionskritikens tradition.⁴⁴⁶ Andra röster har varnat för traditionsförlustens glömska.⁴⁴⁷ Traditionen kan tjäna som ett viktigt minne för att förhindra upprepning av misstag och oförrätter. Vi ska nu närmare studera ett program som gestaltar relationen mellan tradition och modernitet, nämligen en produktion av Lars Madsén.

Lars Madsén har akademisk bakgrund i vilken han fokuserat på folklivsforskning, ortnamns- samt dialektforskning.⁴⁴⁸ Under många år är han verksam på Sveriges

Radio som både hallåman och regissör. Exempel på några av hans mest kända produktioner är *Familjen Björck* och *Optimisten och Pessimisten*, men han gör också en rad folkliga sångspel för radion. Han medverkar senare i en hel del underhållningsprogram i teve, till exempel i *Gille i köket: Lars Madsén bjuder på underhållning* samt i *Hylands hörna*.⁴⁴⁹ Han är också berättare och intervjuare i ett flertal program med kulturhistoriskt innehåll. I *Habo kyrka* skildrar han måleriet i en svensk kyrka och i *Jag bor vid ett rastställe* gör han ett porträtt av författaren Hjalmar Gullberg.⁴⁵⁰

Madsén är känd som folklivsreportern som är påverkad av radioteater, vilket leder till att hans reportagestil påminner om en sorts regikonst. Han är även en av de som utvecklar blandformen av dramatisering och dokumentärreportage. Han lägger ned mycket tid på att redigera och bearbeta intervjuer i efterhand, då han vill att den intervjuade verkligen ska framträda maximalt. Relationen tradition och modernitet är ett återkommande tema i hans program, i vilka han fokuserar på landsbygden och mänskliga ”avkrokar” i en strävan att undersöka hur moderniteten påverkar människan. I övrigt är han själv aktiv bildkonstnär. I det aktuella programexemplet ska vi tillsammans med Madsén, ledsagade av en promenadorkester, upptäcka Gävles äldre stadsdelar i ett spänningsfält mellan tradition och modernitet. Programmet har en för tiden sedvanligt lång titel och som så ofta är den uppdelad i över- och underrubrik.

Gamla Gefle

en stadsdel delvis från 1600–1700-talen, som man söker bevara som ett levande kulturresevat (670615)

Medan vi hör en mansröst, till ackompanjemang av en blåsorkester i stillsamt tempo, sjunga *Den blomstertid nu kommer* ser vi i en långsam panorering, genom en lätt överexponerad vidvinkelbild ovanifrån, en liten grupp människor i en park i tidig vårsol. Vi ser att parken är omgiven av gamla knotiga träd med bladlösa grenar och framför bänkrader med människor står en man och sjunger. När kameran övergår till en rad sekvenser där vi ser höghus och biltrafik, dämpas sången, men fortsätter att höras som på avstånd. En mansröst berättar, utanför bild, att *detta är Gävle idag* och fortsätter sedan med att berätta om flera stora bränder som genom åren ödelagt delar av staden. Vidare berättar han om likaledes ödeläggande grävskopor som förändrat ännu fler stora delar av staden, förutom *en liten del av södra sidan av staden, som i sista stund räddats*. Under tiden ser vi teckningar, lavyrer och målningar från de olika bränder och händelser som han berättar om. Vi ser också bilder på äldre bebyggelse, som sedan bytts ut till moderna stenhus. Rösten berättar att *ett kulturresevat* sparades och *idag är det Konstnärsdag där*. I halvbild ser vi en äldre man med skäggstubb och trasig skjorta. Han ler kisande mot en skarp vårsol

och tittar bort mot något utanför bild. Nu hör vi på nytt den manliga sångaren på avstånd framföra en ny sång på samma högtidliga sätt som den tidigare sången. Berättaren, fortfarande utom bild, säger att *mannen vi ser är såväl den här sångens, som Konstnärsdagens upphovsman, trätäljaren Johnny Mattson.*

Medan vi i helbild ser konstnären Johnny Mattson omgiven av människor i ett gatuvimmel, hör vi marschmusik. När upphovet till musiken blir synligt, visar det sig vara en liten promenadorkester. Då lämnar vi tillsammans med kameran människovimlet och följer en stund paraden bakifrån, tills kameran viker av in i en gränd. Promenadorkestern däremot fortsätter bortåt och musiken avlägsnar sig medan vi istället följer med kameran in mot en gård med ett litet hus.

Berättaren (senare intervjuaren): *Det här är Mattsons hyrda lilla hus, omgivet av hans skulpturer och dotterns batik.* (Vi ser i halvbild, snett från sidan, Mattson sitta och berätta vad han skulle önska sig för sin gamla stadsdels räkning. Han tvekar och funderar och säger några enstaka ord i taget.)

Mattsson: ... *fler hantverkare, skomakare, krukmakare, kanske rörmokare ...* (han skrattar till för sig själv) ... *och en liten vinkrog!*

Så ser vi, efter ett klipp, promenadorkestern i helbild igen. Efter ytterligare ett klipp befinner vi oss inomhus och ser, medan musiken avlägsnar sig, i halvbild ovanifrån en kvinna som står böjd över ett arbetsbord och arbetar med grafik. Vi får se hur hennes arbete fortskrider medan orkestermusikerna avlägsnar sig alltmer, tills det är tyst. I närbild ser vi hur hennes händer försiktigt lyfter ett grafikblad från sin plåt. Vi ser i närbild en gammaldags lykta, kameran glider nedåt och visar en vackert smidd skylt.

Berättaren: *Vägg i vägg bor guldsmeden.*

Samtidigt ser vi i helbild en baskerklädd man på en solbelyst förstugetrapp intill en gränd med låga trähus och en parkerad bil. Han sitter och arbetar, kameran visar i närbild det guldföremål han har i sina händer och därefter snett från sidan hans ansikte.

Berättaren: *Tvärsöver gatan var förr bageri ... men där är Chrispin född ... i en urgammal stuga ... Chrispin handlar med antikt och kuriosas.*

Vi ser nu i närbild en papperslapp med nedklottrade bokstäver med texten ”Öppet idag Chrispin”. Lappen är fastnålad på en dörr med avflagnad färg. Så ser vi efter

ett klipp en äldre man i halvbild snett från sidan. Vi förstår att det är Chrispin, klädd i stickad väst och med rufsigt hår. En filmklappa förs plötsligt in i bild av en hand framför Chrispins ansikte och klipper till, varvid Chrispin häpet utbrister *Pang!* med barsk och hes röst och skrattar med en blick mot vår berättare, som sitter utanför bild. Vi ser Chrispin från sidan, lätt underifrån, belyst av den skarpa vårsolen. Omkring honom bildas kontrastrika skuggspel vilket lyfter fram den slitna trästruktur med flagnad färg som präglar väggen bakom honom. Berättarens röst hörs utanför bild, nu i rollen som intervjuare:

Intervjuaren: *Huset är gammalt och du är inte riktigt lika gammal?*

Chrispin: *Nej inte riktigt, men jag blir väl med tiden.*

Intervjuaren: *Huset är lite fallfärdigt?*

Chrispin: *Huset är lite fallfärdigt – ja och jag är väl fallfärdig själv!*

Vi ser Chrispin skratta högt och hest och titta mot intervjuaren. Kameran panorerar över väggarna där det finns urgamla redskap, järnföremål hängande.

Intervjuaren: *Har det varit en kall vinter?*

Chrispin: (häftigt, med en yvig gest) *Tala inte om eländet!*

Chrispin beskriver den gångna vintern, kylan och hur mycket ved som gått åt. Intervjuaren (som aldrig syns i bild) kommenterar att han noterat att det verkligen var väldigt mycket ved i stugan. Kameran registrerar varje skiftning i Chrispins ansikte när han hör intervjuarens olika kommentarer, vilket ger en känsla av att vi ser och förstår mer än intervjuaren. Vi ser exempelvis tydligt i hans ansikte vad han tänker just nu, även om han inte lyckas förmedla det verbalt, nämligen att den ved som intervjuaren nyss kommenterat inte är någonting jämfört med vad som tidigare funnits. Vi ser honom vifta med handen och ruska på huvudet, men han får bara ur sig med kraxig röst:

Chrispin: *Äh ... DET ... är ju bara en ... bagatell!*

Han överlever inte en vinter till, fortsätter han sedan och det framkommer att han ska flytta eftersom huset ska rivas och ett barnhem ska byggas där. När Chrispin sedan ska fortsätta berätta om detta barnhem har han plötsligt glömt bort ordet för "barn". Han kommer av sig och försöker med åthävor och gester förklara vad han menar för intervjuaren, som under tystnad lyssnar:

Chrispin: *Såna där små ... töltar ... vad är det nu di kallart ...*

Intervjuaren föreslår: *Konstnärinnor?* varpå Chrispin ser förvånad ut, skrattar lågt för sig själv och skakar på huvudet. Det är tyst en lång stund medan vi ser Chrispin försjunka i sökandet efter ord, men han lyckas inte, ordet är borta.

Chrispin: *Nej, nej inte konstnärinnor, utan såna där små ... djävla ...* (han sjunker ihop vid svordomen) *usch, jag skulle inte svära ...*

Han mumlar för sig själv och skakar plötsligt sorgset på huvudet. Änglar, föreslår nu intervjuaren och Chrispin tittar upp, överraskad.

Chrispin: *Ja, nånting mera åt det hållet.* Han skrattar och så plötsligt karskar han upp sig, sträcker på sig och utbrister *Nääåå, det är så djävla enkelt vet du i det stora hela taget ... det kanske blir bra men Gävle stad har fått ett fel grepp om gamla Söder – det är min åsikt iallafall.*

Intervjuaren: *Hur ska det vara då?*

Kameran visar i närbild den gamla buckliga skylten med handmålad text: ”gamla saker å kuriosa säljes köpes”.

Chrispin: *Jag vill att det ska gå ... naturligt.*

Intervjuaren: *Förklara för oss, som inte vet hur du tänker.*

Chrispin: *Jag vill att vi ska ha en gemensam tankegång för vårt gamla Söder!*

Så beskriver han ilsket hur bilar brummar runt och folk bråkar, så att han inte får sova. Han svär och ryar men skrattar till emellanåt och understryker genom att plötsligt på tyska utbrista: *Verstehen Sie?* Intervjuaren säger att han förstått att Chrispin behöver sova. Chrispin skrattar högt:

Chrispin: *Jaa, du kan ge dig faan på att jag behöver sova, gosse!* Därefter skrattar han länge.

Efter ett klipp ser vi i helbild en gränd, i vilken promenadorkestern syns närma sig på håll, varpå musiken ökar i styrka. Främst i orkestern går en äldre man som håller en fana.

Intervjuaren: *Det är Gas-Gustav som bär fanan.*

Vi ser i halvbild en äldre dam som försvinner in genom en port.

Intervjuaren: *Vad göms bak portarna?* Vi ser nu i helbild tre äldre personer som bänkar sig vid ett litet bord placerat på en trång, stenlagd gårdsplätt. De är klädda i enkla rockar och sjalar och småpratar med varandra, långt borta hör vi promenadorkestern. Intervjuarens röst hörs, på lite avstånd, som om han stod en bit bort från dem.

Intervjuaren: *Här har ni det bra – men hur är det på vintrarna?*

De två äldre damerna småskrattar och skämtar antydningvis om hur de löste problemet med att komma iväg på hemlighuset under den värsta kylan. Den äldre mannen mellan de två damerna sitter mest tyst. Damerna betonar att det enda man saknar är *värmen på vintern, annars är allt bra här*. Kameran panorerar interiört i vad vi förstår är deras lilla bostad medan de berättar att det ju är gammalmodigt, men att de ändå trivs. Vi ser ett litet enkelt kök, en spis, handdukar, ett bord och en stol, luftiga tyllgardiner vid ett litet fönster. Allt är smått och trångt. Efter ett klipp ser vi en skylt på vilken det står ”Folke”. Kameran panorerar sedan över flera olika trånga gränder och gårdar och över låga stugors hustak, medan musiken tonar bort.

Intervjuaren (utanför bild): *Vad ryms i trädgårdarna?*

Vi följer med kameran in i en trång gård med ett par mindre byggnader. Vi ser mängder av tavlor och målningar, upphängda, uppställda eller lutade mot träd och buskar, till synes ogenomtänkt. Musiken har tystnat helt och nu hör vi fågelkvitter, andra naturljud och ett svagt sorl av röster. Kameran visar i olika kameravinklar människor i hel- halv- och närbilder. Alla tycks under tystnad studera och betrakta de utspridda konstföremålen. Vi ser närbilder på mobiler som sakta rör sig i en svag vind och skulpturer slarvigt uppställda på stegar och tak.⁴⁵¹ I helbild ser vi så en lång husvägg som dekorerats och bemålats av kvinnor och män. Vi ser en närbild på en skylt: ”Konstens dilemma” och därefter en gammal pump och några knotiga träd.

Diskussion kring programexemplet Gamla Gefle

Inledningsvis passerar en rad olika tematiska möjligheter med anknytning till det gamla mot det nya, tradition mot modernitet, utan att få direkt uppföljning. Still-sam musik i en park med ålderdomliga, knotiga träd kontrasteras mot moderna stadsbilder. Äldre tiders bränder och katastrofer ställs mot dagens grävsopor. Så, efter en ganska lång inledning, landar vi i några bevarade stads kvarter där en ”Konstnärstag” uppenbarligen ska äga rum samt slutligen i bilden på den äldre mannen. Berättarrösten har endast sparsamt kommenterat det som visas. Vi har å

ena sidan sett äldre illustrationer av olika slag, såsom lavyrer, träsnitt och akvareller, å andra sidan panoreringar över moderna stadsmiljöer, där kameran har dröjt vid solbelysta detaljer. Det estetiska formspråket förbereder oss på förhållandet mellan vad som kan vara motsatser, men som inte behöver vara det. Spänningen mellan ett förflutet och ett kommande manifesteras i den åldrade mannen. Omgiven av material och ting i förfall, tycks han se fram emot att slippa gårdagens slitsamma verklighet, men uttrycker ändå missnöje med moderniseringens effekter. Pratstunden mellan Chrispin och intervjuaren är präglad av mellanrum i form av tystnader och tvekanden och skapar på det sättet ett rum i filmrummet, inom vilket vi som tittare ges tid att reflektera över det som sker och att fråga oss själva huruvida modernisering och framsteg alltid är av godo. Gårdagen framstår trots allt som slitsam och opraktisk, vilket skapar en frågande osäkerhet. Detta, tillsammans med Chrispins gestalt och till synes mödosamma tal, manifesterar en relation mellan nostalgi och framstegstro, mellan det bekanta och det främmande.

Kamerans noggranna registrerande av Chrispins alla reaktioner och uttryck ger oss som tittare ett visst företräde. Resultatet är att vi medvetandegörs om att det som syns i bild inte är allt. För oss är det tydligt att intervjuaren inte kopplat ihop Chrispins bortglömda ord ”barn” med den tidigare utsagan om barnhemmet, vilket skapar en, slumpmässig, men dock, länk mellan oss och Chrispin. Missförstånden mellan de båda och försöken att förstå, ger gestalt åt ett förhållande mellan olika entiteter, olika krafter som skulle kunna vara varandras motsatser men också kan komplettera varandra. Chrispins sätt att tala med ständiga pauser och avbrott och försök att med gester få fram vad han vill, för kanske tanken till att Chrispin kan ha konsumerat en del alkohol i sitt liv. Samtidigt visar hans tydliga minspel att han trots detta ligger steget före intervjuaren. Intervjuaren har inte full kontroll över situationen. De gamla ting och byggnader vi ser, slitna och förfallna, utgör bakgrunden till Chrispins kraftfulla person, som trots sin slitenhet ändå framstår som mer vital och närvarande än intervjuaren. Det som skulle kunna vara en situation där en välutbildad intervjuare från den moderna storstaden ställer lätt överlägsna frågor till en underdånig lantsortsbo, blir istället något helt annat. Den som intervjuar är för oss ointressant och helt underställd Chrispin, som tycks ha en fot i det förflutna och en fot i framtiden. Det är ingen självklarhet att det ena är bättre eller sämre än det andra och det visar han tydligt.

Vi har förflyttat oss mellan delar och helhet, där den lilla promenadorkestern utgör en länk, men en länk som regelbundet försvinner, kanske bryts av. Dess musik och ständiga vandring genom stadsdelens gränder är en återkommande guide i berättelsen och det är orkesterns rörelser och riktning, annalkande respektive borttynande ljud,

som öppnar för varje nytt inslag. Bild och ljud växlar mellan tystnad och buller, extrema närbilder och översiktsbilder, ålderdomliga hem och moderna. Den tydliga avstickaren från gator och torg, bakom ett högt staket och in på en dold gård ger oss en känsla av ett bevarande som ligger gömt i en ficka, i sin tur belägen i något nytt, främmande, i flera lager. Promenadorkestern och folksorlet är långt borta och de individer som befinner sig i denna till synes bortglömda ficka av tillvaron är gamla, slitna men också pratsamma och humoristiska. De betonar visserligen att tillvaron är tillräcklig och trivsamt och att det enkla också är det goda, men ser vi i bild att detta enkla också har en opraktisk sida. Deras tonfall och attityd är skämtsamt och deras blickar tycks på något sätt uttrycka annat än deras ord, men vi kan inte säkert säga huruvida de är ironiska. De framstår som levande museiföremål, som ett förflutet i kött och blod, med förankring i en dåtid, ett nu och en morgondag.

När programmet pågått i nästan femton minuter kommer inslaget om konst, där vi utan någon kommentar får se målningar och skulpturer löst placerade i olika exteriörer. Det är både främmande och bekant, de lösryckta tingen går att förstå, men däremot inte omedelbart sammanhanget. Vi ser människor som rör sig kring verken, betraktar och studerar, men de är också själva aktiva med penslar och händer på ytor. Konsten finns mitt emellan det traditionella och det moderna, utomhus och inomhus och kan också utgöras av vad som helst. Målningar och konstverk är placerade i boendemiljön, bokstavligen i buskagen, medan det på husväggarna ges plats för nytt skapande av besökarna själva. Sången, promenadorkestern, konstnärerna och målningarna är lika organiskt närvarande som trafiken, husen, de gamla antika tingen och grävskoporna. Ju längre programmet fortskrider, desto mer plats får konsten och konstskapandet ta, men hela tiden inom ramen för spänningen mellan tradition och modernitet, nostalgi och framstegstro, mellan vilka vi rör oss. Det förflutna är något att sakna och sörja, men framtiden tycks också kunna innehålla möjligheter. I detta finns konsten och genom konsten kan, med Gadamer's ord, samtidigheten av det förgångna och det närvarande tydliggöras för oss.⁴⁵²

Programmet om gamla Gefle rör sig mellan en sorts minnesplatser, som är omväxlande fysiska och imaginära. De gamla bevarade kvarteren består av konkreta byggnader och innergårdar, men förkroppsligar en gången tid och hårbärgerar minnen från denna tid. Chrispin, de tre personerna på den trånga innergården och konstnären Johnny Mattson ger alla ett intryck av att de ser sig själva såväl utifrån, stående på tröskeln mellan ett då och ett nu, som inifrån, utgörande en minnesplats i kraft av sig själva. Liksom Gadamer påpekar, står vi mitt uppe i en mångfald traditioner, oavsett om vi är bekanta med dem eller ej.⁴⁵³ Tradition, påpekar Gadamer som tidigare nämnts, betyder emellertid inte bara konservering, utan framförallt

förmedling, överförande.⁴⁵⁴ Detta moment av överförande inbegriper att ingenting lämnas oförändrat. Istället måste det uppfattas och uttalas på nytt och bli verkligt för den man själv är. Detta gör, enligt Gadamer, begreppet översättning mer adekvat för det som sker. Icke desto mindre är traditionen något som är helt avhängigt en relation, en ömsesidighet; det är endast en tom plats tills någon vänder sig mot den och på något sätt tilltalar den, ställer en fråga till den, först då får traditionen liv.⁴⁵⁵ Det personerna i programmet gör är just att tala till traditioner genom att placera konst i naturen och bemåla väggfasader. Det förgångna är, menar Malraux, något som samtiden kan och måste, erövra och införliva.⁴⁵⁶ Relationen mellan det förgångna och morgondagen, nostalgi och framstegstro, är här levande och manifesterad såsom något komplext och intrikat där allt finns samtidigt men också hela tiden är både positivt och negativt på samma gång. Vi ser hur traditionen omförhandlas i ögonblicket och hur historien hela tiden pågår i nuet. Nyskapelse och uråldrighet blir här följeslagare. Känslan av att leva i en ny tid innebär en form av kontinuitet i en blandning av nostalgi och framstegstro.⁴⁵⁷ Det gäller att aktivera dåtid, nutid och framtid i en och samma process beträffande tradition, modernitet såväl som historiemedvetande.

Närmast ska visas i ännu ett avsnitt av Ria Wägners serie *Hemma* hur alla de teman som hittills diskuterats – sinnlighet och uppmärksamhet i spänningsfältet mellan tradition och modernitet – är verksamma. Här följer vi henne under en promenad i Stockholms innerstad medan hon gör sig själv och oss tittare uppmärksamma på arkitektur, olika statyer och konstnärliga utsmyckningar i storstaden.⁴⁵⁸

Uppmärksamhetens periferi

Ria Wägner använde ofta i sina program flanören som en sorts protagonist eller persona, men en kvinnlig sådan i motsats till den mer konventionelle manlige flanörgestalten/ luffarpersonligheten i litteratur eller film.⁴⁵⁹ Det är i linje med det kvinnoperspektiv som Ria Wägner anlägger i sina program, där hon framhäver enskilda kvinnors liv och verksamhet ur ett kulturhistoriskt perspektiv, där hantverkskunnande, traditioner och borttynande kunskap är centralt. I en intervju benämner hon sig själv såväl feminist som marxist, feminist i en specifik mening, påpekar hon, såsom värnare av det som det kvinnliga representerar.⁴⁶⁰

Flanören är en av de identiteter som det moderna samhället framföder och anknyter till de observationer Walter Benjamin gör under sitt kringflanerande i Paris, där han särskilt fokuserar på passagera, det vill säga de galleriliknande promenadstråk som folklivet lockades till.⁴⁶¹ Det som tilldrar sig Benjamins intresse i hans *Passagearbetet*

är mötet mellan stadens klassiska kulturarv och den framväxande moderniteten, där passagerna blir metaforer för rörelsen mellan det gamla och det nya. Flanören kan sammanföra det individuella med det kollektiva och på så vis knyta individen till storstaden. Därmed skapas en relation mellan individens personliga minnen och de minnen som är knutna till storstaden, delvis tack vare storstadens visualitet och vad det framkallar. Flanören blir då en förmedlande länk mellan ett då, ett nu och ett kommande. I nästa programexempel får Wagners flanör just denna funktion.

Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner (590525)

Inledningsvis hör vi kraftfull orkestermusik och ser i närbild en detalj av en sten-skulptur som översköljs av forsande vatten. Kameran zoomar ut till helbild och då ser vi att det är Molins fontän i Kungsträdgården, Stockholm. I denna helbild ser vi en kvinna i tröja och kjol sitta på en stensats intill fontänen. Hon har ansiktet bortvänt. Omkring henne rör sig människor åt olika håll. Kvinnan vänder ansiktet mot kameran, reser sig och vandrar sakta genom de omgivande människomassorna, medan hennes handväska dinglar löst. Strax innan hon försvinner ur bild hinner vi genom en skymt uppfatta att det är Wägner. Därefter ser vi i helbild en gata med trottoar till höger och mycket folk i rörelse. Den kraftfulla orkestermusiken fortsätter och vi ser Wägner komma in i bild, då hon korsar gatan till trottoaren. Efter ett klipp ser vi henne i helbild där hon saktar vandrar på en torr grusig trottoar. Omkring henne ser vi människor som skyndar fram i olika riktningar. Solen står lågt som om det vore tidig morgon. Hon tittar nedåt medan hon promenerar framåt och utgör genom sitt avvikande tempo och blickriktning ett centrum i helbilden, där allt annat tycks vara i framåtriktad rörelse. Berättarens röst, som tillhör Wägner själv, hörs nu för första gången och är något släpig, liksom tveksam.

Wägner: Vi går alla och grubblar på våra problem ... Vi har så mycket problem ...

Kameran zoomar ut till stor helbild, där vi ser Wägner som en liten figur i mitten omringad av gatan med alla människor, trottoar, husfasader. Hon vänder sitt ansikte uppåt och tittar på fasaderna och riktar vår uppmärksamhet dit.

Wägner: ... och så ser vi plötsligt tomtarna på järnkontoret ... muskulösa lyktbärare av gjutjärn ... det finns visst en del att titta på ...

Vi ser nu i närbild, snett underifrån, två huvförsedda grimaserande figurer i svart järn som håller upp lyktor på varsin sida av en stor port. Därefter ser vi i halvbild

på väggen intill en annan port en stenrelief som föreställer en kvinna som håller händerna över sina bröst, ansiktet ser mildt och lugnt ut. De respektive statyerna kontrasterar mot varandra genom att de förstnämnda lyktbärarna har ett mytologiskt förstärkt, maskulint utseende medan den sistnämnda kvinnoskulpturen har ett mer realistiskt utförande.

Wagner: *Så här tänker sig Christian Eriksson att livet ser ut ...*

Vi ser flera halvbilder på olika figurer och en tjur, alla huggna i relief i en stenfasad.

Wagner: *Milles har prytt fasaden på Enskilda Banken med metoper, där man känner igen hans uttrycksfulla ansikten och expressiva händer.*⁴⁶²

I en rad närbilder får vi se stenreliefer föreställande ansikten och händer. Efter ett plötsligt klipp ser vi i närbild en levande fisk som hänger och sprattlar i ett metspö och i bakgrunden skymtar en kraftig stenbalustrad. Fisken dras upp av en gestalt som vi endast anar i bildkanten. Kameran zoomar ut, varvid vi i bakgrunden ser KAK:s hus på Blasieholmen.⁴⁶³

Wagner: *Här finns karyatider som knäböjer och håller upp balkongerna, gudinnor i nischer och där ser jag små byster ... här är en mongol, en arab, en indian och en neger.*⁴⁶⁴

Närbilder på dessa byster visas i den ordning hon nämner dem och därefter ser vi i helbild stora palats med torn.

Wagner: *Strandvägens borgar ... Brukar inte ni gå omkring och titta närmare på de husen? Somliga av dem kommer kanske att försvinna.*

I närbild ser vi nu en levande kvinna i stark solbelysning. Hon är klädd i ljust huckle och förkläde och hänger till hälften ut genom ett av de stora fönstren som hon putsar och tvättar. Vinden blåser i de vita gardinerna som böljar runt omkring henne. Kameran zoomar ut.

Wagner: *Men då måste vi ju titta i tid ... på de femtiofem sköna flickorna som bär buketter.*

I halvbild ser vi rader av statyer föreställande kvinnor bärande blombuketter.

Wägner: *En av dem tittar här på Julius Kronbergs fris som finns på huset mittemot på Styrmansgatan ... det är graffiti med vita amoriner som leker på svart botten ... och på en av dem hittar man till och med Julius Kronbergs signatur.*

I halvbild ser vi svarta kvadratiska stenskvivor på vilka vita amoriner leker och därefter ser vi i halvbild en husfasad med en rad olika statyer.

Wägner: *Den här borgen, den har dygder ... Prudentia, Justitia, Fortitudo och Temperantia.*

Medan hon långsamt nämner dygderna som statyerna representerar, ser vi i helbild snett från sidan en trottoar på vilken människor rör sig: ett litet barn går sakta framåt med en liten dockvagn, mammor och barnvagnar rör sig i olika riktningar längs Strandvägen. Kameravinklingen skapar ett intryck av att bilden endast visar en liten kil av gatan.

Wägner: *Ibland stämmer barnvagnar träff på Strandvägen och mor och barn ... ja de är helt obekymrade om att det sitter små barn uppe ovanför deras huvuden och läser i manuskript ...*

I närbild ser vi ovanför en port en liten staty som föreställer ett barn som sitter och läser i en bok och därefter följer ett antal närbilder på mindre statyer och reliefer föreställande barn i olika positioner.

Wägner: *Det sitter många små barn på husen i Stockholm ... det här är på Narvavägen där barnen leker med tallkottar och strån ... och mitt emellan dem en staty på mor och barn som jag tycker uttrycker så mycket ömhet.*

Vi ser i närbild en staty föreställande en kvinna som håller ett barn i sina armar. Efter ett klipp ser vi en gata i starkt solljus. I skarpa kontraster urskiljer vi, i halvbild snett bakifrån, silhuetterna av ett antal män som sopar gatan. Torrt damm och papperskräp virvlar omkring. Därefter ser vi i en rad halvbilder ytterligare statyer i olika miljöer, medan Wägner berättar om dessa.

Wägner: *I mitten av förra seklet kunde byggmästarna beställa karyatider och statyer till sina hus från Tyskland. Det kom kataloger och det var bara att välja ... som såna här kraftfulla bärare eller skönbarmade sagoprinsessor. Den här grekiska flickan tittar*

ut mot Stureplan där trafiken brusar fram under henne ... och när man står där och väntar på spårvagnen ... varför kan man då inte titta lite uppåt mot rederiets stora hus där vita sjöjungfrur pryder? De är värda att titta närmare på ... de är så vackert utformade och har så fina uttrycksfulla ansikten ... ett hopp över gatan och där står Mercurius i guld och jag tror han har sällskap av Diana ... som svarta silhuetter mot himlen. Men ...

Här avbryter hon sig och vi ser nu i halvbild en trafikspegel som återger en förvrängd gatukorsning med lastbilar, människor och affischer i bakgrunden, som vi anar i en diffus massa. En figur mitt i denna förvrängda spegelbild lösgör sig och då upptäcker vi att det är Wägner som går över gatan i trängsel och trafik.

Wägner: Ned på jorden igen, till Högbergsgatan på Söder, alldeles invid Katarina kyrka ...

Kameran zoomar ut från trafikspegeln och i en panorering ser vi Wägner promenera över gatan, till en trottoar och fram till en skylt.

Wägner: Där har Petra haft sin utställningslokal Lilla Paviljongen i flera år ... men nu ska huset rivas och Petra har blivit uppsagd ... det är så synd att man inte ska få sitta där och dricka kaffe på en van Gogh-stol och prata med Petra om hennes nästa utställning ... och huset ... det har en så naiv och rolig utsmyckning ... det är amoriner och solkors.

Vi ser i en helbild ett gatuhörn med en port och en liten trappa. Huset ser förfallet och gammalt ut. På trappan sitter en kvinna på huk, hennes ansikte är bortvänt. Vi förmodar att det är Petra. Wägner sitter på en låg stol på trottoaren, strax invid trappen, mitt emot henne. Mellan dem på trappen står en bricka med kaffekoppar. En liten hund ligger hopkrupen vid deras fötter. Solen står lågt, långa skuggor av förbipasserande människor och bilar skymtar. Kameran zoomar ut och fångar hela gatubilden. På ena husväggen, vid sidan av hörnporten, ser vi ett stort skyltfönster. I detta fönster ser vi mycket rörelse, men endast indirekt i form av diffusa spegelbilder och skuggor. De två kvinnorna sitter alldeles stilla, vända mot varandra. Vi ser inte om de talar. Den rörelse som pågått programmet igenom har stannat upp.

Diskussion kring programexemplet Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner

Wägner är genom bildkompositionen genomgående placerad i ett sammanhang där hon endast utgör en liten del. Hennes långsamma, flanerande rörelser kontrasterar mot omgivningens skyndande. I detta anslag anar vi att det ska handla om ett uppstannande moment, ett uppmärksammande i opposition mot ett framskyndande. Rörelsen går igen även i filmsekvensernas pendling fram och tillbaka mellan helhet och del och vår uppmärksamhet väcks av att vi måste dra slutsatser av spelet mellan helhet och del. På det här sättet dras vi med på en promenad i stadsmiljö, där Wägner, flanören, uppmärksammar sig själv och därmed oss, på något som hela tiden funnits i hennes närmiljö, men som hon kanske inte varit medveten om tidigare. Ett par gånger i följd har vi fått skärpa uppmärksamheten, dels för att förstå kopplingen mellan närbilden på forsande vatten och Molins fontän i Kungsträdgården, dels för att förstå länken mellan den till en början okända kvinnan långt borta på en stenavsats och den för oss bekanta Wägner som vandrar närmare. Det som är i fokus för uppmärksamheten är materialiteter och människa i förhållande till varandra. Sten, vatten, statyer, byggnader, damm, grus och barnvagnar, i förhållande till människor.

Ett sammanhang framträder där framförallt flickor och kvinnor, gestaltade på olika sätt, är närvarande både i form av statyer och av reliefer, men lika ofta i form av levande människor som befinner sig i ständig rörelse. Mellan dessa kvinnogestalter, levande eller statyer, råder en frihet från inbördes ordning. De står i orörliga positioner, utför handlingar i rörelser, är unga eller gamla, de är av kött och blod eller av sten, de läser, är sagoprinsessor, grekiska gudinnor, fönsterputsare, lekande barn eller mödrar. Ibland nämner Wägner med sin eftertänkamma röst någon (konst)vetenskaplig term, eller konstnär, i förbifarten, såsom Carl Milles, Christian Eriksson, karyatider och metoper.

Det Wägner i synnerhet tycks vilja uppmärksamma oss på är emellertid relationen mellan statyernas eviga liv och alla de gestalter som speglar ett mänskligt, tidsbestämt liv. Vi som kommer ut ur tunga portar, promenerar på gatorna, skjuter en dockvagn framför oss eller tvättar fönster. Vi finns alla i en samexistens, köttsliga människor i vardagen, arkaiska och mytologiska figurer, orientaliserade såväl som klassicistiska, antiken och moderniteten i samma stund, på samma plats. Allt detta finns omkring oss, men man måste vara uppmärksam för att se det. Det tränger sig inte på. Tradition och modernitet, minnet av det förgångna och förväntan inför ett kommande, finns samtidigt och utgör inga ömsesidiga motsägelser utan är komplementära och det är detta som flanören Wägner pekar på.

Den förvrängda bilden i trafikspegeln, där vi ser Wägner lösgöra sig ur en massa

och materialisera sig till utställningslokalen på Högbergsgatan, antyder förekomsten av två världar. Detta accentueras av den långa tagningen med de två sittande kvinnorna och den sovande hunden i gatuhörnet. Genom de förbiåkande skuggorna i skyltfönstret anar vi att det som vanligtvis är i centrum, uttryck för det moderna, nu är placerat i periferin. Det som skulle kunna betraktas som periferi är i stället förflyttat till centrum. En kärna av evighet, som anknyter till statyerna i sten, antyds här. Flera verkligheter ställs mot varandra, den ena kan vi se, den andra kan vi bara ana. Vår uppmärksamhet väcks, det kan finnas företeelser och ting i det fördolda som vi kan upptäcka om vi verkligen tittar och är uppmärksamma.

I relationen mellan de två världarna, den som speglas i skyltfönstret och den med de sittande kvinnorna, skapas det ”nu”, genom vilket det som nyss fanns i framtiden övergår till det förflutna. Det handlar om ett omvandlande av framtid till ett förflutet, där skeendet omformas i dess eget skeende. Framtiden har ännu inte varit, det förflutna har redan varit och uppmärksamheten är det som hjälper oss att förnimma ögonblicket då framtiden övergår i ett förflutet. På detta vis gestaltar programmets stillsamma, avslutande bild, med såväl fysiska kroppar som suddiga reflexer omgivna av rörelser och skuggor som är nära och avlägsna på samma gång, att det förflutna och framtiden ständigt är närvarande i nuet.

Här åskådliggörs den nödvändighet av såväl ett historiemedvetande som ett estetiskt medvetande, som Gadamer pekar på. Det handlar om ett öppet och distanserat förhållningssätt till sig själv, i kombination med en förmåga att studera den tradition man är inlemmad i. Att bevara en tradition innebär implicit att uppfinna den på nytt och den hermeneutiska processen handlar då om att försöka främmandegöra det egna, att obekantgöra det bekanta. Traditionen är således inte bara en hänvisning till ett tänkt, konstruerat, ursprung.

Man kan däremot inte *inte* tillhöra. Redan det faktum att man är född innebär en tillhörighet till ett förflutet, genom att den som är född för släktet vidare. Samtidigt innebär ens unicitet ett brott mot det förflutna. Här finns en spänning mellan en kontinuitetstanke och en därmed ofrånkomlig diskontinuitet, där det ena är det andras förutsättning. Denna diskontinuerliga kontinuitet gestaltas i Wagners flanerande promenad, där tradition och modernitet inte ställs emot varandra, utan knyts samman.

Det vardagliga mikroperspektivet, där det sinnliga, estetiska är en dominerande utgångspunkt för existensen, är det centrala temat i Wagners programserie *Hemma*. Hon har ett uttalat motiv bakom sina program, som hon också ger uttryck för i ett flertal böcker, exempelvis med orden *bela världen är en minneslund*.⁴⁶⁵ Wagner vill fokusera på det irrationella i en jordbunden tillvaro och i vardagens sysslor finna

anknytningar till generationerna bakåt, till saga och äventyr.⁴⁶⁶ Det som också lyfts fram i detta perspektiv är hur gränsen mellan konstfarenhet och annan sinnlig erfarenhet överskrids. Här är alla sinnliga upplevelser sammanflätade på ett oupplösligt sätt.

Ars Attentio – sammanfattande diskussion

I kapitlet *Ars Attentio* har jag placerat dokumentärer där en direkt sinnlig varseblivning i lärandeprocesser gestaltas. Sinnlig varseblivning implicerar en närvaro i nuet, här i form av *uppmärksamheter*, som sätter fokus på nuets temporala utsträckning och dess potential att omfatta både minne och förväntan. I mina programanalyser har jag tematiserat uppmärksamhet ur flera perspektiv och även analyserat hur relationen tradition och modernitet gestaltas, eftersom jag uppfattat att denna relation är närvarande i de dokumentära program som fokuserar på sinnligt varseblivande.

De teveprogram som jag analyserat i detta kapitel är avsnitt ur serierna *Bilderbok av baby* och *Hemma* samt de enskilda programmen *Handaslöjd av idag*, *Gamla Gefle* och *Porträtt av Åsa*. Dokumentära förhållningssätt återkommer i varierande grad i avhandlingens alla kapitel, men i *Ars Attentio* är dessa helt dominerande. Det handlar om blandformer influerade av alla de tre dokumentärtraditionerna *Free Cinema*, *Cinema Verité* och *Direct Cinema*. I några av programmen kombineras det dokumentära med ett mikroperspektiv i uppmärksammandet av det förbisedda, det alldagliga, som i exempelvis *Bilderbok av baby* och *Porträtt av Åsa*, där vardagens detaljer lyfts fram i ett större perspektiv. Här är det övervägande mikrodetaljerna vi ser och endast vid några få tillfällen får vi en uppfattning om en omgivning större än det som finns absolut intill Åsa respektive Columbus själva. I Ria Wägners avsnitt om bageriet respektive bygdegården ger hon oss ur ett mikroperspektiv upplevelsen av de små, intima momenten.

Vidare har programmen inslag av flera olika dokumentära representationsformer såsom diskuteras av Bill Nichols (bland annat *iakttagande*, *poetisk*, *reflexiv*, *interaktiv*). I kapitlets alla program finns det inslag av det som Nichols kallar *reflexivt* förhållningssätt, med ett prövande och forskande filmspråk. Programmen domineras av en förutsättningslös nyfikenhet och lusten att visa på det synliga och det sinnliga som överordnat alla andra avsikter.⁴⁶⁷ Den filmiska estetiken är ofta präglad av långa tagningar med djupfokus och vidvinkel, men även av montage med närbilder och udda kameravinklar i programmen. Estetiken är således inte renodlad åt något håll. Det finns i programmen också inslag av det som Nichols kallar *iakttagande* förhåll-

ningssätt, ett registrerande med ett minimum av kommentarer, med en målsättning att låta verkligheten tala för sig själv.

Ett *interaktivt* förhållningssätt finns i *Handaslöjd av idag*, *Gamla Gefle* och avsnitt ur serien *Hemma*. Den *poetiska* representationsformen, där bildspråket är abstrakt, gränsande till fiktion och bygger på stämningar, ser vi i *Porträtt av Åsa* och sekvenser i avsnitt ur *Hemma*. Plantinga betonar de sinnliga, estetiska värdena som just den poetiska dokumentärens karakteristikum, medan den öppna dokumentären kännetecknas av en epistemologisk tvekan. Silverstone använder, i sin diskussion av den dokumentära sfärens framställningsformer, begreppet *mytisk*. Med det avser han en framställningsform som är förankrad i psykologiska och sociala upplevelser. Den har rötter i en muntlig berättartradition och en koppling till fantasi och dramatisering.

I Ingrid Samuelssons *Bilderbok av baby* gestaltas ett sinnligt varseblivande av materialiteter och ett varande på gränsen mellan mänskligt liv och ting. Jag uppfattar ett uttryck för ett fenomenologiskt förhållande i skildringen av babysn existens, mitt emellan kännande och att känna. Babysn varseblivning är både utanför sig själv, i spegeln och innanför sig själv. Uppmärksamheten riktas mot det perifera och mot vardagens små detaljer på en mikronivå. I Jan Troells *Porträtt av Åsa* gestaltas ett utsträckt uppmärksammande i nuet, som pendlar mellan att se på något och att se ut ur något, mellan *attentio* och *distentio*. Åsas lärandeprocess sker i en hermeneutisk rörelse mellan del och helhet, mellan bekant och främmande. Här uppfattar jag en gestaltning av lärandeprocesser, där just uppmärksamheten är helt grundläggande för ett utforskande. Uppgiften är inte att lära ut, utan att, med Rancières ord, *avslöja en intelligens för sig själv*. Lärandet innebär en egen aktivitet, vilket gestaltas i både babysn och Åsas energiska och oupphörliga upptäckande.

I Ria Wägners program om ett besök på ett bageri gestaltas en sinnlig uppmärksamhet i form av en intensiv distraktion, där perifera materialiteter står i centrum. I Wägners program om hembygdsgården presenteras ett immateriellt kulturarv i form av kunnande som förs vidare från generation till generation, vilket gestaltar relationen mellan igår och idag och imorgon. Att bevara en tradition innebär implicit att uppfinna den på nytt. Detta lyfter fram uppmärksamhetens temporalitet: att vara närvarande i ett nu omfattar medvetenheten om ett förgånget och ett kommande, där traditionsmedvetenheten är en förutsättning. I avsnittet där Wägner i en stadspromenad flanerar bland statyer sammanför hon det individuella med det kollektiva och knyter individen till storstaden. En relation mellan individens personliga minnen och de minnen som är knutna till storstaden skapas. I egenskap av flanör blir Wägner en förmedlande länk mellan ett då, ett nu och ett kommande.

En liknande förbindelse mellan tradition och modernitet återfinns i Lars Madséns

Gamla Gefle, där uppmärksamheten gestaltas i form av ett mellanrum, där tradition och modernitet möts. Minnet av det förgångna, traditionen och förväntan inför ett kommande, moderniteten, finns samtidigt, är komplementära, samexisterar och utgör inga ömsesidiga motsägelser. I *Gamla Gefle* ges konsten en särskild roll och får markera ett övergångsområde, rent fysiskt mellan människa och miljö och mentalt mellan ett förflutet och en framtid. Traditionen kan också vara något som förs vidare slumpmässigt och anonymt, vilket gestaltas i Maria Olbes *Handaslöjd av idag*.

I programmen gestaltas ett vardagsetestetiskt förhållande till kunskap med ett återkommande mikroperspektiv och en betoning på det intima, det perifera. Det handlar om en uppmärksamhet som inriktar sig på processer snarare än föremål och om hur vi förstår omvärlden genom oss själva och oss själva genom världen. Det är ett grundläggande synsätt på mänskligt uttryck som ger en möjlighet att se det sinnliga, det kroppsliga som en ständig kanal för kunskap. Det individuella, partikulära perspektivet framträder snarare än det universella. Det vardagligaste, det man vanligen inte tänker på, förvandlas till centrum.

De olika dokumentära förhållningssätt och framställningsformer som diskuterats används i skiftande omfattning i programmen, vilket jag uppfattar som ett uttryck för en strävan efter att utveckla och renodla teves bildmedium, men också efter att avstå från tolkningssuggestion.⁴⁶⁸ Det är inte att framställa en realism som är det centrala i programmen, även om inslag av verklighetsskildring också finns. Istället uppfattar jag en ambition att *gestalta* en verklighetsupplevelse utan att undervisa eller ta moralisk ställning.

ARS



RETENTIO

BERÄTTELSENS
ESTETIK

Introduktion

I kapitlet *Ars Attentio – Uppmärksamhet* såg vi program som gestaltar lärandeprocesser med fokus på ett direkt sinnligt varseblivande, uppmärksamhet och tradition. I detta kapitel, *Ars Retentio*, placeras program som gestaltar lärandeprocesser med berättande och berättelse som uppmärksamhetsformer, med en förankring i ett temporalt förgånget och rötter i muntlig och visuell tradition. De program som här ska studeras närmare är några avsnitt ur serierna *På luffen* och *När mamma var liten* samt de enskilda programmen *Han minns det som igår*, *Strax före midnatt*, *En historia till fredag*, *Långpromenad i Eken* och slutligen *Pär Kyrkomålare*. Innan jag går in på programanalyserna ska jag ge en bakgrund till muntlig och visuell tradition, redogöra för berättelsens beståndsdelar och ge en översiktsbild av berättelsens plats i teveutbudet.

Muntlig och visuell tradition

En utgångspunkt för föreliggande undersökning är att tevedmediets rötter är förankrade i en muntlig och visuell tradition, med stark tilltro till det audiovisuella berättandets förmåga att förmedla kunskap, såväl i programmens form som i deras gestaltning. I en muntlig kultur, framhäver kultur- och språkforskaren Walter Ong, hör tankens fortlevnad samman med kommunikation.⁴⁶⁹ Medierna betraktar han som en fortsättning på den muntliga kulturen och detta synsätt ansluter jag mig till. Teveprogrammen i undersökningen kommunicerar och förmedlar audiovisuellt tankar, idéer, kunskap och berättelser.

Folktraditioner och kunskap har genom människans historia överbringats i form

av visor, sägner, grottmålningar, kyrkomålningar och ballader.⁴⁷⁰ Den muntliga och visuella överföringen är något levande och förändras lite varje gång den traderas. Den är också en förutsättning för att viss kunskap inte ska gå förlorad och därmed leda till att varje generation måste uppfinna saker och ting på nytt. Det visuella berättandet i form av bildberättelsen har en lång tradition, i synnerhet inom religionen i form av kyrkomålningar, men även genom *Biblia Pauperum*, ”De fattigas bibel”.⁴⁷¹ Kyrkomåleriet var ursprungligen motiverat av att nå en icke läskunnig befolkning. Gadamer påpekar hur det traditionella formspråket kunde återvinna legitimitet efter senantikens bildstrider genom att just ta till sig det nya innehållet i den kristna förkunnelsen via *Biblia Pauperum*, som var avsedd för dem som inte kunde läsa latin. De fattigas bibel blev i sin egenskap av bildberättelse, enligt Gadamer, vägledande för konstens rättfärdigande i västerlandet. Man kan anta att vår nutida uppfattning om bildning och innehållet i vår självförståelse, i hög utsträckning bygger på detta gemensamma formspråk.

Sekvenskonstens teknik, använd i vår tids tecknade serier, återfinns också historiskt i form av exempelvis grottmålningar, piktografisk konst och fornegyptiska gravmålningar.⁴⁷² Kända exempel på tidig sekvenskonst är Trajanuskolonnen i Rom från 113 e.Kr., dekorerad längs hela kolonnen med reliefer i spiralform som föreställer valda episoder ur ett fälttåg, samt Bayeuxtapeten, en garnbroderad linneremsa, troligen utförd omkring 1076 och som i ett sjuttiotal bilder på lika många meter skildrar historiska skeenden.⁴⁷³ De representerar ett visuellt traderande som i sin form bär sin egen idé, med bilder som vävts in, hämtade ur en gemensam berättelse, där röster från både förr och nu och från det kommande kan samsas.

Inom muntlig och visuell tradition är det centrala att bevara kollektiva och individuella minnen, men också att förmedla kunskap och information. Ett senare exempel på detta är det uppslagsverk i bilder, som uppfanns av predikanten Johann Siegmund Stoy i sjuttonhundratalets Tyskland i syfte att använda i undervisning för barn.⁴⁷⁴ Uppslagsverket som kallades *Bilder-Akademie für die Jugend*, bestod av en låda full av bilder föreställande alla sorters företeelser i världen, ordnade i fack. Samtidigt som barnen undervisades i naturlära, religion, geografi och myter och religion, lärde de sig också att samla in, systematisera och sortera abstrakt kunskap med dessa bilder som handfasta objekt. Uppslagsverket kan betraktas som en konkret modell av ett imaginärt museum.

Exempel på muntlig tradition är alla former av muntliga berättelser och sägner, högläsning, skrönor eller berättelser vid lägerelden, men även folkvisor. Dessa exempel har alla det gemensamt att en stor del av det förmedlade består av mer än bara orden, nämligen den muntliga och fysiska gestaltningen i direkt relation med en

lyssnare, som därmed görs delaktig i den narrativa akten.⁴⁷⁵ Den muntliga traditionen kan uppfattas såväl som ett fenomen som en process, både som en imaginär väv av sånger och skildringar och utifrån själva vävandet, broderandet i ett ickelinjärt förmedlande. Muntlig tradition fungerar, på samma sätt som Malraux' imaginära museum, både som minnesplats och som aktivitet.

Ong lyfter i sin diskussion av muntlig kultur särskilt fram *rapsoden*, som i anti-kens Grekland var sin tids talspråkliga diktare eller kringvandrande sångare som framförde episka, t.ex. homeriska, dikter.⁴⁷⁶ Rapsodin är ett lösryckt stycke, en bred, ofta oenhetlig, krönikeartad skildring och det grekiska ordet *rhapsodien* handlar om att sy ihop sånger.⁴⁷⁷ Den homeriska diktningstekniken gick enligt Ong ut på att förhålla sig till formler i en sorts fraslexikon som rapsoderna hade i huvudet: upprepningar och antiteser, allitterationer och assonanser, epitetiska och andra formelartade uttryck eller någon annan minnesteknisk form.⁴⁷⁸ Ong menar att formler befördrar rytmiserat tal och fungerar som ett slags minnesstöd. Han beskriver detta som klichéartade element som var grupperade kring tematiska områden, men diktades muntligt inför åhörarna. För diktaren handlade det å ena sidan om att förhålla sig till en tradition och en uppsättning regler och å andra sidan om ett självständigt skapande utifrån detta material. Beskrivningen liknar ett sorts kanonbegrepp i egenskap av ett kollektivt lager. Det är visserligen en ofrånkomligt gemensam resonansbotten, men det betyder inte att det är ett regelverk som slaviskt måste följas, snarare tvärtom.⁴⁷⁹

Berättelsens beståndsdelar

Kulturer bärs fram av berättelser i form av sagor och myter som ursprungligen haft som syfte att föra vidare erfarenheter och kunskap, men även blivit bärare av värderingar. Mening hämtas ur de myter och berättelser som människor använder sig av för att leta förklaringar till hur universum skapats.⁴⁸⁰ I en berättelse finns det en unik sekvens av händelser som inbegriper människor, karaktärer eller rollfigurer och en intrig. Men berättelsen är inte bara en intrig, ett drama, en struktur, utan även ett sätt att använda språket, ett sätt att tänka.⁴⁸¹ Berättelserna kan betraktas som människans ursprungliga och naturliga sätt att organisera och strukturera erfarenheter och kunskaper. Berättelsen kan vara en källa till kunskap, men verkligheten kan i sig också betraktas som olika berättelser, som narrativ till sin form.

Berättelsen har diskuterats inom kognitiv teori av bland andra Jerome Bruner, som beskriver berättelsen som en sekvens av händelser där själva ordningsföljden är meningsbärande i sig.⁴⁸² Han menar att människan har en beredskap att organisera

erfarenheter i berättelsens form. Berättelsen kan skapa en orsaksbild och ett orsakssammanhang kan ge nyförståelse av ett förhållande.⁴⁸³ Berättelsen kan fungera som en träning för hjärnan, eftersom den lämnar utrymme för individen att själv fylla i, illustrera eller komplettera med sin egen kreativitet och för att skapa egna inre bilder. Ur en kognitiv aspekt finns det således argument för berättelser som grund för lärande och förståelse, eftersom den mänskliga hjärnan tycks särskilt anpassad till att förstå världen i berättelser. Berättelser kan också hjälpa oss att träna upp både empati och abstrakt tänkande.

Bernt Gustavsson ser berättelsen som central för bildningstanken och menar att vi, genom att ta del av andras berättelser, vidgar vår kännedom om livet, världen och människorna.⁴⁸⁴ Här avses inte berättelser i en bestämd kanon, utan i en vidgad mening.⁴⁸⁵ Berättelsen kan på ett annat sätt än faktainformation erbjuda en ställföreträdande livserfarenhet och som sådan alltså vara mer fullständig.

Berättelsen har funnits lika länge som människan, men det är genom den grekiska tragedin och Aristoteles formuleringar som en modell bildats, med en rad verkamma begrepp där *peripeti*, *anagnorisis* och *katharsis* är exempel.⁴⁸⁶ Den form av diktkonst som Aristoteles värdesätter högst är just tragedin och han betonar att den dramatiska diktarens skicklighet främst syns i hans förmåga att skapa en *mythos* (fabel), eftersom denna är tragedins viktigaste grundelement.⁴⁸⁷ Diktarens uppgift var, enligt Aristoteles, att ge form och struktur åt ett redan känt händelseförlopp, hämtat ur mytologin och göra det på ett sådant sätt att det blev meningsfullt. Denna *mythos*, fabeln, utgör den enhetliga handling som genom att aktivera ovanstående begrepp frambringar den mest konsekventa strukturen för insikt. Därigenom leds tragedins åskådare från icke-kunskap till kunskap. Tragedins väsen är, enligt Aristoteles, en efterbildning, *mimesis*, av en allvarligt syftande och avslutad handling av en viss utsträckning.⁴⁸⁸ Utgångstanken här är att konsten efterbildar verkligheten och själva skickligheten i detta efterbildande inger oss en lustkänsla, eftersom vi kan beundra diktarens framställningsförmåga, även om ämnet i sig inger olust. Dessutom får betraktaren känslor av fruktan och medlidande inför den sorgliga handlingen och denna konflikt engagerar i en utsträckning, som gör att upplösningen kommer som en befrielse, *katharsis*, den tragiska njutningen.⁴⁸⁹

Aristoteles såg diktkonsten som en modell, ett paradigm vars uppgift inte är att frambringa sanna bilder av verkligheten, utan att frambringa sannolika bilder i avsikt att skildra det möjliga, det tänkbara. Skillnaden mellan en historiker och en diktare, understryker Aristoteles, är att där den förre skildrar det faktiska skeendet, skildrar den senare det som skulle kunna hända, vilket gör dikten, eller rättare sagt diktkonsten, mer filosofisk och värdefull än historieskrivningen.⁴⁹⁰ Diktaren kan

därmed, på ett mer filosofiskt sätt, i en enda episod skildra en hel livserfarenhet på ett allmängiltigt sätt. Berättelsen kan, på ett annat sätt än faktainformation, erbjuda en ställföreträdande livserfarenhet och som sådan alltså vara mer fullständig.

Berättande och berättelsen i teve

Efter denna bakgrund kring visuell och muntlig tradition och berättelsens beståndsdelar, ska en kort översikt över berättelsens plats i teves utbud under den aktuella tidsperioden ges. En narrativ, dramaturgisk ansats finns mer eller mindre alltid närvarande, även i nyhetsprogram. Berättelsens struktur underlättar ofta förståelsen av ett material. Berättande såväl som berättelser förekommer också på många nivåer i programmen.

Under åren 1956–1969 visas de så kallade teverättegångarna under olika titlar och med varierade upplägg.⁴⁹¹ Några av programmen är delvis iscensatta rättegångar där advokater och rådmän uppträder i egenskap av sina yrkesroller, medan skådespelare gestaltar personer som är åtalade eller vittnen. Andra program av denna sort är författade av advokater och/eller dramatiker och med tiden i alltmer anpassad autenticitet för maximal dramaturgi vad gäller vändpunkter och inlevelse. Målen gäller autentiska brott och familjerättsliga situationer såväl som mindre förseelser och domstolsförhandlingarna och resultaten visas upp nästan helt i dramaturgisk enlighet med tidens, handlingens och rummets enhet, vilket gör att rättegångens utgång inte kan avslöjas i för tid. På så vis ges publiken utrymme att fundera och diskutera kring målen innan de får veta hur det slutligen går. De privata tragedier som i programmen gestaltas, omarbetas till en dramatisk situation som kan engagera och beröra åskådaren och stimulera till att fundera över vad som är det rätta även ur samhällssynpunkt. Teverättegångarna följdes upp i press och offentlig debatt där de olika målen diskuterades genomgående och påföljande avsnitt skrevs först efter kontakt med tittare och insändarläsning, vilket gör det till en tidig föregångare till senare tids interaktiva tv-serier där tittare ges möjlighet att påverka utgången.⁴⁹²

Skönlitteratur ges, liksom alla konstformer, stor plats i teve under denna tid. Porträtterande program om en specifik författare och hans/hennes samtid är rikligt förekommande, liksom program om konstnärer. Dessa program är ofta ett mellanting mellan dramadokumentär och berättande historiska reportage med fokus på konst, dans eller litteratur, där ett konstnärskap presenteras, rikt illustrerat. Här iscensätts inte bara berättandet som innehållsligt tema, utan även som estetiskt formspråk. Litteraturens eget språk, egen livsvärld, kommer till tals och programmen gestaltar sin egen idé. Exempel på denna programform är *En stockholmskrönika från sekel-*

skiftet, om Hjalmar Söderberg,⁴⁹³ *Blå tornet*, om August Strindberg,⁴⁹⁴ *Lilla Paris*, om Birger Sjöberg,⁴⁹⁵ *Porträtt av en ung flicka: Om Karin Boyes tonårsdiktning, Flanör. Jan Olof Olsson och Sten Dahlgren kåserar om Strindbergshuset vid Karlaplan i Stockholm* och *Här är det vackraste land jag sett i Sverige*, de båda sistnämnda om Strindberg.⁴⁹⁶ Serien *Frank Heller berättar* är ett annat exempel, där ett författarskap presenteras grundligt mot bakgrund av sin samtid.⁴⁹⁷ Programmet *Leve Stockholm!: Ett program om August Blanche och hans stad* är ytterligare ett exempel. Programmet handlar om Blanche och hans samtid och är uppbyggt kring ett stort antal bilder från 1800-talets Stockholm, gjorda i olika tekniker, lavingar, tryck, träsnitt, akvareller m.m.⁴⁹⁸ Bilderna föreställer olika scenerier, platser, aktiviteter och personer som i den muntligt framförda berättelsen delvis förekommer, delvis inte alls nämns och ackompanjeras av riktiga ljudillustrationer. Det är en djupgående, rikt illustrerad och levandegjord skildring av ett författarskap med fokus på berättande och berättelse i både innehåll och form.

I serien *Vidskepelse förr och nu* dramatiseras berättelser och sägner som vandrat muntligt genom generationer.⁴⁹⁹ Det handlar här om folktro och magi, där berättarna varit både kringvandrande och stationära och om företeelser som jorddragning, krampknutar och kaffesump men också tomtar, troll och gastar. Vi får exempelvis uppleva berättelsen om en kvinna som fått ett hudutslag, som ”botas” genom att stå i en ring av älvanäver (en lav) som tänts på vars rök blåses mot utslaget och om en annan person som får sin sjukdomsdiagnos ställd genom att smält bly stjälps ut i en formation. Carl-Herman Tillhagen, författare och intendent på Nordiska museet, är en av ciceronerna som kommenterar och berättar mellan dramatiseringarna.⁵⁰⁰ Ett flertal icke namngivna personer i olika åldrar får också berätta om sina erfarenheter av varsel, gastar och hemsökelse. En stor del av dessa sägner och myter går ut på att råda bot på oönskade tillstånd och kunskapen om det sprids från kloka gummor och gubbar via ett muntligt berättande.

I *Hos Charlotte Berlin i Ystad: En visit på Sveriges minsta museum* följer vi en delvis dramatiserad, delvis dokumentär, skildring av två kvinnor i ett hus i Ystad under 1800-talet, där äldre traditioner och sedvänjor gestaltas med det gamla huset som centralpunkt.⁵⁰¹ Ett annat exempel är *Bokhunger. En ung mans läsupplevelse en regnig och vild sommar*, där berättandet sker på flera nivåer parallellt.⁵⁰² I detta program bekantas vi inledningsvis med närmiljön i några dokumentära filmsekvenser, ackompanjerat av en manlig berättarröst. Så småningom får vi också följa en ung man i bild och sammanhanget växer sakta fram i en integrerad dramadokumentär skildring av å ena sidan en stadsmiljö, å andra sidan en historia kring en brevbärares liv och vardag. På en metaforisk nivå utgör programmet en berättelse om läsupp-

levelsen som sådan och om litteraturens betydelse. I *Stockholm 12 timmar* ser vi ett antal skiftande miljöer i ett nattligt storstadslandskap medan olika anonyma röster berättar om sina tankar och känslor ur ett personligt perspektiv.⁵⁰³ Det finns här inga uppenbara kopplingar mellan bild och ljud och under vissa filmsekvenser råder tystnad. I miniserien *Porträtt av en stad*, slutligen, varvas Per Anders Fogelströms personliga berättelser med dramatiserade scener kring historiska skeenden på Södermalm.⁵⁰⁴ Skildringen baseras på verkliga händelser där en ung, misshandlad flicka räddas undan en tillvaro som så kallad berglärka, till ett hem för fallna kvinnor, beläget i nuvarande Malmgården vid Nytorget.⁵⁰⁵

Programanalyser

I ovanstående avsnitt gavs en översikt över berättandets och berättelsens plats i teves utbud generellt. Härnäst ska berättande och berättelse som aktiva ingredienser i lärandeprocesser studeras, inledningsvis i några program som gestaltar och tematiserar visuell och muntlig tradition och därefter i en rad program som gestaltar berättelsen och berättandet mer specifikt.

Visuellt berättande

Pär Kyrkomålare, av Kristian Romare, är ett program som formmässigt och innehållsligt gestaltar visuellt berättande.⁵⁰⁶ Tempot är lågt genom berättarens lugnt rytmiska deklamerande men intensivt i bildväxlingar och kamerarörelser.

Kristian Romare är konstkritiker och gör en lång rad tevefilmer om konst och kultur, men också program av såväl magasin- som debattkaraktär. Romares ambition är att undvika att göra teve till ett indoktrineringsinstrument för en borgerlig uppfattning om konst och beskrivs som en av teves mer kulturradikala medarbetare.⁵⁰⁷ I t.ex. programmet *Den inre och yttre rymden: Från en utställning på Moderna Museet*, visar och diskuterar Romare målningar tillsammans med Pontus Hultén.⁵⁰⁸ *Har ni tänkt på att foto ...* är ett debattprogram om bildens roll i vardagen.⁵⁰⁹ I *Målarens öga* för han ett samtal om måleri med konstnären Ulf Trotzig.⁵¹⁰ Romare är också en av producenterna bakom den stora satsningen *Multikonst* som jag nämner i avhandlingens inledning.⁵¹¹

Pär Kyrkomålare (670515)

Inledningsvis ser vi i en över panorering lantliga miljöer och kyrkor, med övergång till närbilder på äldre folkliga målningar och grottmålningar, samtidigt som vi hör ett vemodigt och ödsligt ljud av fåglar. Berättarrösten börjar, först när fågelljuden

låtitt någon minut, att tala om *fåglars rop som rytm och mönster av liv och död* och dra en parallell till tecknaren som i sina bilder också gör mönster och rytm av liv och död. Han berättar vidare om hur *en målare kan vara bunden till en viss trakt*. Vi ser omväxlande stilerade målningar av djur och naivistiska landskap och omväxlande filmsekvenser med människor i arbete långt bort i verkliga landskap. Berättarrösten är entonig och mässande men lågmäld, nästan sorgsen, lik fåglarnas inledande läten.

Berättarröst: *Vipornas rop över nyplöjd åker ... det är vår på Hallandsåsen, äppelträden besprutas och tecknar ett vitt mönster ... här uppe på åsen höll en målare till ... han hade blick för det monumental ... han hette Pär Sigurd Nilsson och tog sig namnet Siegård. Hans livsverk är gömt i de vita kyrkorna nedanför kullarna. Liksom gamla italienska kyrkomålare var han knuten till en trakt. Han berättar passionshistorien enkelt, som en bilderbok, som konsten gjorde på medeltiden och fortsatte göra i folkliga konstverk som den här predikstolen.*

Vi hör omväxlande en klassisk gitarr och en soloflöjt, båda med sparsamma toner. Också bilderna växlar mellan närbilder på fresken i Grevie kyrka, som beskriver passionshistorien och landskapsbilder samt människor i olika miljöer: på åkern, i en lastbil, eller samtalande på avstånd. Vi hör orgelmusik och ser strax därpå närbilder på orgeln och organistens ryggtavla. Vi hör passionshistorien framberättas i korta meningar med inflikade bibelcitater, medan kameran visar kyrkomålningar gjorda av filmens huvudperson, den sedan några år avlidne Pär Siegård, kallad Pär Kyrkomålare.

Berättarröst: *Jesus rider in i Jerusalem på en åsna, hälsad med palmkvistar och utbredda mattor. Nattvarden ... Judas Iskariot går ut i natten ... Getsemane ... Lärjungarna sover ... Gånge denna kalk ifrån mig ... folket här kände Pär Siegård väl. Självlärde jag känna honom genom den här fresken.*

När sista bilden ur fresken har panorerat förbi, hör vi också den sista orgeltonen. Under tystnad ser vi sedan kyrkobesökare i udda vinklar, men aldrig framifrån. En rad närbilder på olika ansikten, som alla tycks blicka uppåt, troligen mot freskens bilder: en gammal man, ett litet barn, en kvinna. Vi ser hela tiden miljön och människorna i nya vinklar och ofta snett bakifrån eller lätt underifrån.

Nu hör vi en annan mansröst berätta om hur han fick i uppgift att skriva en dödsruna om denne Pär, eftersom han låg på dödsbädden. Efter några sekunder får vi i halvbild se mannen som talar (vi får veta att det är målaren Karl-Einar Andersson,

på senare tid Siegårds medarbetare). Han berättar hur han inför dödsrunan började göra efterforskningar och då fann att Siegård han gärna hade velat få lära känna. Men så gick tiden och Siegård dog inte, varpå Andersson ringde lasarettet och fick höra att Siegård tillfrisknat mirakulöst. Andersson avslutar sin berättelse med en humoristisk kommentar att *där stod jag med min dödsruna* och snart var de vänner. Så färdas vi med kameran i en bil genom ett landskap och vi hör ljudet av fåglar. Den ursprungliga berättarrösten talar, utom bild, med samma låga eftertänksamma ton:

Berättarröst: *Varför väljer en konstnär att bli sin bygd? Somliga far ut i världen, andra väljer att stanna kvar. Pär hörde till de som for ut, men han valde att komma hem igen och verka bland människorna här. Vi kan också fråga, vem talar en konstnär till? Grannfrun? Grabben i bilverkstaden? Lantbrukar'n? Säger hans bilder dem något?*

Medan han berättar ser vi närbilder på olika personer som agerar och rör sig, går in i en bil, står vid en cykel, i en butik och vi ser halvbilder på traktorer, åkrar med arbetande människor, skrattande barn och kvinnor.

Berättarröst: *Konsten förnyas, blir modern. Är en folkkonst då möjlig? Man har på sina håll velat skapa en folkkonst genom att förbjuda förnyelsen i konsten. Ingenting lever av förbud. Men den moderna konstnärens frihet att tala till mänskligheten ... blir det inte en halv frihet om han bara når en exklusiv klick? Som ett öppet och levande ansikte ... så vill konstens bilder nå oss. De är inte gjorda för obegriplighet.*

Kameran panorerer över landskapet med kullar, låga träd, åkrar och vi ser himmel mörka skyar. Det är tidig vår, solen är disig och svag, åkrar och kullar är mörka.

Berättarröst: *Kullabergets abstrakta ornament där borta är inte obegripligt. Pär Siegård var ingen revolutionär och han talade aldrig om en folkkonst i sådana termer. Ändå kan vi säga att han valde en lösning på vad vi kallar kulturdemokratins dilemma.*

Vi ser en äldre kvinna i halvbild i sned vinkel, stående vid ett marknadsstånd och plocka frukt i en påse. Efter ett klipp ser vi en äng i helbild och hör fågelsång.

Berättarröst: *I detta öppna landskap möter man ofta människor som ser skönhet ... ljuset och vidden och rörelsen i det går som ett förbindande element i hans kompositioner ... också i de mest abstrakta ... en förbindelse på samma gång med människorna runt omkring honom ... han var tidigt förtrogen med modernismen, men i sin vilja att*

tala med vanliga människor sökte han mötespunkter i gemensamma erfarenheter ... till exempel i bibelns motiv. Om nu detta med modern konst har blivit så främmande för många, så finns det ett rum där bilder är självklara och hävdsrunna i en bygd, nämligen kyrkan. Målargesällen Pär var en gång gesäll i Lunds domkyrka och i Grevie målade han själv 1937 sin första fresk.

Efter ytterligare några samtal med olika personer som funnits kring Pär Siegård, får vi i slutet av programmet i tur och ordning se tre uppmärksamt lyssnande ansikten, två män och en kvinna, samlade runt en stor bandspelare. Det som spelas upp är ett samtal med den nu avlidne Siegård. När banduppspelningen av samtalet med Pär Siegård är avslutad, får vi följa en stillsam diskussion mellan de tre som lyssnat, om kyrkomåleri som konstform. Man talar om att freskerna utgör ... rörelser, former, snarare än bild och därmed närmar sig arkitektur. Kvinnan gör en längre personlig betraktelse över Pär Siegårds fresker. Hon menar att trots att freskerna visar mörka krafter, finns ändå ett hopp om att ljuset ska segra till slut. Hennes ord bemöts av en man i rummet, som istället menar att det tvärtom var beklagligt att Siegård hänvisades till att måla så pass mycket i kyrkor, när det i stället borde varit träsnitt han skulle ägnat sig åt, i vilka mannen ser en förändligad form. Avslutningsvis får vi se ett antal träsnitt gjorda av Pär Siegård, kyrkomålaren.

Diskussion kring programexemplet Pär Kyrkomålare

Det dokumentära berättandet är öppet, dröjande, associativt och poetiskt med fokus på det visuella. Musiken växlar mellan klassisk gitarr och ensam flöjt. Intrycket av en resa, genom landskap med pågående liv och bilder av liv, skapas med hjälp av den rörliga kameran och det rytmiska montage: hel-, halv- och närbilder, panoreringar, åkningar och stillbilder. Det är en pågående process utan slut men också utan mål. Bilden varierar mellan att illustrera talet och att utgöra ett eget uttryck som tillför något ytterligare. Men det är också det motsatta som iscensätts, där talet ibland kommenterar bilden, men ibland gör en helt egen utflykt. Det visuella och det auditiva smälter ibland samman, men glider ibland isär. Programmets avslutande scen präglas av en betoning på ett auditivt varseblivande, i kontrast till det visuella språk som dominerat programmet i övrigt. Huvudpersonen Siegård förekommer aldrig i bild och i ljud endast under den inspelade intervjun. Under tiden som vi hör hans röst, får vi se tysta, lyssnande ansikten. Det är inte hans person utan hans visuella berättande som är i fokus.

Passionshistorien framberättas i korta meningar med inflikade bibelcitrat, medan kameran visar kyrkomålningar gjorda av filmens huvudperson, den sedan några år

avlidne Pär Siegård, även känd som Pär Kyrkomålare. Berättaren diskuterar på ett eftertänksamt sätt frågor kring konstnärskap och vem konstnären vänder sig till med sina verk. Frågorna gäller huruvida en folkkonst är möjlig och hur ett gemensamt rum, såsom ett kyrkorum där bilder är hävdvunna, kan överbrygga klyftor. Resonemanget handlar också om hur kyrkomålarens bilder kan påminna om folket i bygden och därför kan skapa en relation mellan det gemensamma rummet och det personliga. Rösterna som hörs talar på olika nivåer. Ibland handlar det om intertextuella samband mellan de bilder som visas och de litterära eller mytologiska sammanhang som de skildrar. Ibland diskuterar man konstnärens förhållande till sin omgivning och egentliga möjlighet att någonsin nå ut till någon med sin konst och huruvida konst kan eller bör vara demokratisk.

Under dessa sekvenser är tilltalet frågande, långsamt och interfolierat med pauser, medan kameran växlar mellan bilder på personer i freskerna och bilder på levande människor, skrattande, pratande, arbetande. Genom bildspråket dras paralleller mellan freskernas gestalter och människor som levde i närheten av Siegård medan bilderna skapades. De ansikten vi får se är inte de som omtalas, vilket ytterligare understryker parallellitet och sambandet mellan ett förflutet, ett nu och ett kommande. Freskernas djupa förankring i människornas vardag framkommer exempelvis i en scen där vi först ser hur Pär Siegårds barnbarn leker med en gunghäst i ett rum och därefter hur en liten leksakshäst målats in i en av freskerna, allt för att tydligt binda samman bild och levande liv.

Spörsmålen kretsar kring en tradition av visuellt berättande förankrad i människornas vardag och om konstnären som uttolkare av sin tid. Frågorna i programmet avhandlar konsten som tillhörande människorna, hur bilderna i kyrkorummet nådde ut och togs emot som bärare av något ordlöst, ickeverbalt. Kyrkomåleriet jämförs här med fåglars sång och rop som hörs vida kring, som en sorts motsvarande meddelanden genom tid och rum, en kommunikativ akt som indikerar att själva meddelandet som akt i sig också utgör själva innehållet.

Muntlig tradition

Efter detta exempel på gestaltning och förvaltning av ett visuellt berättande ska några exempel på gestaltning av muntlig tradition diskuteras, med början i ett kort avsnitt ur ett program av Karl-Axel Sjöblom.

Karl-Axel Sjöblom gör främst samhällskritiska och ifrågasättande reportage, där en av hans programserier har det träffande namnet *I fråga satt*.⁵¹² Några av de mer omdiskuterade och kända av hans serier är *Dokument 65* som handlar om narkotika-

problem och tidigare nämnda *Strövtåg i folkhemmet* om människors svårigheter och konflikter i förhållande till myndigheter.⁵¹³ Han blir också känd för sin film *Tro, tro* om Maranatasekten, som omnämns som ett exempel på *Direct Cinema*-stilen i Sverige, innan begreppet var riktigt etablerat i Sverige.⁵¹⁴ Sjöbloms fokus ligger för det mesta på nuet och samtidsfrågor. Programmet *Han minns det som igår* skiljer sig emellertid lite från hans övriga produktion, kanske främst för att det handlar om ett förflutet, en sorts minnesplats i form av en gammal mans berättelser. Här låter han helt enkelt en kamera i närbild stillsamt registrera en man som sitter utomhus och spelar dragspel och berättar.⁵¹⁵

Han minns det som igår. Karl-Axel Sjöblom besöker Ville Jansson på Arholma (660812)

Vi ser en äldre man med slitet yttre sitta i en korgstol omgiven av högt gräs, utanför knuten på ett trähus. Han spelar dragspel och under tiden rör han sig ryckigt och tycks mumla för sig själv. När dragspelet tystnar hör vi ljudet av måsar. Samtidigt panorerer kameran över en röd stuga och därefter över en krusad vattenyta. En manlig röst utanför bild berättar att detta är södra Arholma och att gården har gått i arv sedan 1700-talet. Kameran visar flera olika hus och byggnader som ser ut att vara äldre men inte förfallna.

Berättaren (utanför bild hela programmet): *Här står tiden still. Det är Simes-gården och stiftelsen Stockholms Skärgård skyddar den så att alla verktyg och saker bevaras. Här är det Simes-Ville som berättar.*⁵¹⁶

Ville: *Jag föddes på 1800-talet i svårt väder ... det var många svårigheter ... det fanns kloka gummor och gubbar ... men det var svårt med förlossningar ... får min fick lindas på en bräda när han föddes för att benen skulle bli raka. Min syster dog, som två veckor gammal ... Nu är det så bekvämt allting ... Då rodde vi när vi skulle till Norr-tälje⁵¹⁷ ... med djur i båten ... gödkalv i stäven. Jag var åtta år gammal och vi for mitt i natten. Man sjöng ... barnvisor. Vid tretiden började fåglar höras från skogen (han härmar dem). Men först vid femtiden var man framme. Vi hade nya kläder ... skulle fotograferas. Blomskan, en slaktegumma, värderade fåren som vi tagit med. En plog och en järnspis skulle köpas ... detta var 1901. Det fanns en lots som hette Jaktpetter ... maten lagades på brasan. Men man skulle dricka kaffe i Norr-tälje. Kaffe Tilda var det enda kaféet. Tjufyra öre ... alla hade stora sår i stjärtarna ... sen hem ... och samma järnspis sitter nu på plats.*

Diskussion kring programexemplet Han minns det som igår

Simes-Ville berättar under 25 minuters tid ur minnet med pauser och funderanden utan att bli avbruten. Han berättar om skeppargumman Simes-Greta, om hur man saknade den öppna brasan med stora lågor efter att ha skaffat järnspisen och om brödkakor som hängdes i taket och halm som bars in under julen för att det skulle vara gammeldags. Till sist avslutar han med att spela dragspel. Kameran har vilat på hans ansikte och överkropp i halvbild under berättandet. Tempot i berättandet är lugnt, kontemplativt, helt utan avbrott från någon intervjuare och de återkommande ljuden av måsar, sjöbris och vågor skapar extra luft runt berättelsen. Allt som berättas är inte helt begripligt, som exempelvis de ”stora sårn i allas stjärtar”. Berättelsen är inte kronologisk utan hoppar både i tid, händelseförlopp och berättarnivå. Men det väsentliga är inte det exakta innehållet, utan mötet med detta levande minne, denna minnesplats. Här finns det mikrohistoriska perspektivet som skapar en dramaturgisk paus, sett utifrån en större berättelse. Simes-Villes berättelse utgör ett motstånd mot de stora narrativen genom sitt fokus på periferin istället för centrum, en liten berättelse i förhållande till en stor. Vi ska nu studera några avsnitt ur en programserie, där muntlig tradition är det centrala temat, nämligen *På luffen*.

På luffen

På luffen är en serie i tolv program som visades mellan 1959 och 1961.⁵¹⁸ De produceras av Lars ”Lasse” Holmqvist tillsammans med Åsa Holmsen.⁵¹⁹

Lasse Holmqvist är journalist och författare med akademisk bakgrund som först gör nyhetsreportage på den lokala tevestationen i Malmö, innan han kommer till Stockholm och Sveriges Television.⁵²⁰ Under åren 1958–1969 gör han omkring sextio teveprogram, varav flera ingår i serier. Han blir först känd för den stora tevepubliken som programledare för serien *Bia litt: underhållning från en skånsk gästgivaregård*.⁵²¹ Programmet är en sorts magasin i en studio utformad och inredd som ett gästgiveri med dukade bord och med ätande och drickande gäster, där artister uppträder och alla medverkande samtalar med varandra vid de runda små borden.⁵²² Berättelser i såväl talad som sjungen form framförs. Några ytterligare exempel på serier han producerar är, utöver *På luffen* som vi ska titta på här, även *Hos doktorn* och *Tentamen i Lund*.⁵²³ Utöver serier gör Holmqvist ett stort antal enskilda program där *Träskor*, *Snusdosan* och *Höga huvudsaker* är exempel på program som handlar om traditionerna kring olika sorters hantverk där Holmqvist flanerar genom svenska småstäder och låter människor berätta om sina liv och arbeten.⁵²⁴ *Pastorn med karusellgreppet*, *Man i skogen* och *Hos fader Gunnar* är exempel på program om en speciell person

vars liv, vardag och tankar skildras under samspråk, där Holmqvist låter personen berätta fritt utan att bli avbruten.⁵²⁵ Holmqvist gör också åtskilliga kulturhistoriskt färgade reseskildringar som t.ex. *Lund-Trelleborg* som handlar om en gammal järnväg, *Bada i Mölle* om historien kring en gammal badort och *Från bondby till lyxkrog* där han reser igenom Polen och besöker krogar, caféer och restauranger.⁵²⁶

Serien *På luffen* följer såväl formmässigt som innehållsmässigt en muntlig berättartradition som estetiskt influerats av ballader och folkvisor, vilket också är vad programmen handlar om. Det som skildras är huvudsakligen lantliga miljöer, stugor, kyffen, luffarens vägren samt urgamla svenska hantverkartraditioner eller utdöende handelsbodar, men det är även småstadsliv och kampen med vardagen. Här finns en närvarande brukskonst, en relation till folkkultur som dikter, folkvisor, skrönor likaväl som hantverk och äldre kunskap. Den storväxte Holmqvist ikläder sig rollen av luffare som promenerande tar sig igenom större delen av Skåne, men även andra delar av Sverige, för att möta både individer och tradition och äldre hantverk. Holmqvist låter alltid den andre framträda och ställer sig själv i skymundan eller utanför bild. Han ställer frågor och tar gärna rollen som okunnig, vilket gör att den andre framträder som expert med åtråvärd kunskap och inblick, oavsett ämne och sammanhang.

Luffaren, som Holmqvist är på spaning efter i sin serie, är under många år i Sverige en vanligt förekommande gestalt med sin särskilda profil och skildras i flera andra program, som t.ex. *En vandringsman* och *Knallar*.⁵²⁷ Epitetet ”luffare” innefattar egentligen en tämligen heterogen grupp, där just ”knallar” specifikt är namnet på kringresande försäljare eller gårdfarihandlare i Sjuhäradsbygden i Västergötland. Epitetet luffare är således bredare och kan dels handla om vagabonderande personer i jakt på arbete, dels personer som av olika skäl inte vill eller kan inordna sig i förhållanden med arbete, bostad och familj. Ofta får hantverkare överge sina verkstäder i samband med industrialiseringens framväxt och istället söka försörjning på annat håll.⁵²⁸ Andra åter kan vara fysiskt och psykiskt handikappade som undflyr den så kallade hjälpverksamhet som står till buds. Företeelsen minskar under femtioalet då många får plats på ålderdomshem. Men det återstår fortfarande en och annan och det är detta fenomen som står i fokus för serien *På luffen*.

Det finns ett dubbelt syfte med fokuset i *På luffen*, i det att Holmqvist själv gör sig till luffare för att försöka komma åt det muntliga berättandet. Han gör sig till en del av själva berättelsen. Han klär inte bara ut sig till luffare, utan försöker även leva som en sådan under inspelningarna, vilket innebär att han vandrar långa sträckor oavsett väderlek och letar efter platser att ta skydd på, vilket också ska öka chanserna för honom att träffa autentiska luffare. Flera av de han träffar under dessa

vandringar är emellertid inte främst luffare då sådana tycks ha en tendens att dra sig undan. Istället är det personer som arbetar och lever i en muntlig berättartradition, som lantliga predikanter, balladsångerskor, folkdiktare eller andra vandringsmän som befinner sig mellan arbeten. Holmqvists genuina nyfikenhet och intresse för personer, oavsett om de är fiskare, myndighetspersoner, operadivor eller luffare, är betecknande. Centralt för Holmqvist är traditionen att muntligt föra vidare kunskap om hantverk, men också själva berättandet i sig. Vi ska se en rad avsnitt ur denna serie, med början i ett kortare exempel. I detta avsnitt av *På luffen* möter Holmqvist en vissjungande småländska, Vendela Johansson i Delaryd.⁵²⁹ Här gestaltas en muntlig tradition där både talade och framsjungna ord traderas från individ till individ.

På luffen: Lasse Holmqvist besöker en vissjungande småländska (591224)

I ett trångt, pyntat vardagsrum, ser vi en äldre kvinna stå mitt på golvet. Hon är liten och tunn och sjunger visa efter visa med korta avbrott för kommentarer. Det är Vendela Johansson och någonstans i närheten sitter Holmqvist på en pinnstol och lyssnar. Vi hör hans enstaka frågor, men ser honom inte, annat än helt hastigt. Vendela berättar att hon lärt sig visorna under barndomen, genom att gå omkring och träffa människor och att de flesta visorna härstammar från slutet av 1800-talet, men inte finns nedskrivna. På stående fot sjunger hon ett antal visor med olika teman och när Holmqvist frågar vem som lärt henne en viss visa, svarar hon att det var *en som hette Johansson från Västervik* eller *en gammal gubbe i Hässleholm*. Holmqvist kommenterar inte hennes svar. Det framkommer också att hon tillsammans med de andra unga brukade gå längs vägarna på lördagkvällarna och sjunga, för man hade ingen annanstans att ta vägen och på arbetet fick man inte sjunga. *Det var bara rallarna som fick sjunga*. Programmet avslutas med att hon berättar hur hon avstod från erbjudandet att bli Kristina Nilssons sångelev trots övertalningsförsök. Det var *för jobbigt att lära sig massa nya språk och låta sig undersökas av en doktor*. Holmqvist tycks hela tiden ha suttit stilla på sin pinnstol vid köksbordet och lyssnat, med blicken riktad mot Vendela. Han ställer mycket få frågor, låter henne berätta på sitt vis.

Diskussion kring programexemplet På luffen: Lasse Holmqvist besöker en vissjungande småländska

När vi lyssnar på Vendelas röst, liksom när vi lyssnade på Simes-Villes röst, som utan mellanhand återger historiska berättelser respektive sånger, är det inte bara orden vi uppfattar utan också tonfall, pauseringar, blickar, leenden och gester. Alla uttryck är återhållna och försiktiga, vilket även det berättar något om den tid som det handlar om. Vi hör hur rösten och ljuden omkring låter, men vi ser på samma

gång ansiktet med olika uttryck omkring mun och ögon, vi ser kropp och kläder och vi ser sättet att sitta eller stå och gestikulera på. Kameran är relativt stilla i båda fallen, det förekommer mycket få inklippsbilder eller andra bildmässiga kommentarer. Hela situationen sammantagen berättar något för oss och ger oss en sinnlig kunskap.

Vendelas sångstil är rutinerad med rytmiska och melodiska variationer och visorna är stundtals komplicerade med olika omkväden. Vendela Johansson gestaltar, liksom Simes-Ville, ett uttryck för en traditionell muntlig kultur där det är viktigt att aktivt ta del i bevarandet av kollektiva och individuella minnen, men också att föra vidare viss kunskap.

Vi ges här en möjlighet till nyförståelse av både en annan tid och vårt förhållande till vår egen historia. Mötena med såväl Simes-Ville som Vendela blir till minnesplatser i kraft av ha blivit berättade. Här är ett förflutet skildrat direkt ur ett personligt sinne, utan omvägen via exempelvis en historiker eller en etnolog. Det finns en skillnad mellan att ta del av ett historiskt skeende muntligt respektive skriftligt, då berättarens egen tolkning traderar ytterligare kunskap på ett visuellt plan. Sättet att namnge människor och orter och sättet att betona företeelser berättar mer än om vi bara skulle ha läst skildringen. Berättaren förkroppsligar ett historiskt skeende.

Från bonde eller sjöman

I programmen som behandlar företeelsen muntlig tradition, får vi genom de båda rapsoderna Vendela Johansson och Simes-Ville uppleva kontakten och närvaron av olika sorters berättande. De erfarenheter och den kunskap vi får ta del av handlar om både helt näraliggande ting och mer främmande, avlägsna ting. Walter Benjamin diskuterar två olika muntliga berättartyper som han kallar *sjömannen* respektive *bonden*.⁵³⁰ Sjömannen berättar om exotiska trakter, belägna mellan hemmet och världens ände, medan den bofaste bonden återberättar traktens legender, som en tidsresenär på färd i det förflutnas skikt.⁵³¹ I det förra fallet finns det ett samband mellan berättandet och resan, i det senare ett samband mellan berättandet och myten, traditionen. Ett motsvarande förhållande, förankrat i svensk kulturhistoria, kan vi finna i Erik Gustaf Geijers skaldestycken *Vikingen* och *Odalbonden*, där den förstnämnde lämnar hem och uppväxtmiljö för att uppleva äventyr till havs och i främmande länder. Odalbonden, däremot, sammanknyts med jorden som brukas, den egna marken men framförallt hemlandet, nationen. Medan vikingen står för äventyr, erövringar, kraft och mannamod, så symboliserar odalbonden folkets och landets själ och hjärta. Hantverkargesällerna som reste kring och mästare som var bofasta utväxlade nya erfarenheter, som hela tiden kunde komplettera de tidigare.

Det handlar här såväl om tradering av äldre tiders kunskap och traditioner, som om mytiska berättelser och skildringar av främmande kulturer.

Härnäst ska vi, i ännu ett avsnitt ur *På luffen*, knyta bekantskap med ytterligare en rapsod, diktaren och predikanten Pälle Näver, som berättar fritt ur hjärtat om sina livserfarenheter och därav följande visdomar.⁵³² Pälle Nävers riktiga namn är egentligen Josef Högstedt, en tämligen okänd författare. Under pseudonymen Pälle Näver är han en betydligt mer känd folkdiktare, vars dikter regelbundet publiceras i dagstidningar, med stor spridning i landet. Han är också något av en predikant och samlar omkring sig stora skaror människor som är beredda att vallfärda långt för att få slå sig ned i backen strax utanför hans stuga i Småland och lyssna på honom.

På luffen: med Lars Holmqvist hos Pälle Näver i Stenberga (590725)

Vinjetten är densamma för alla seriens program, med ett undantag då musiken, en koralliknande vandringslåt, istället går i moll. Medan vi hör musiken, ser vi på långt håll två män komma vandrande på en slingrande grusväg kantad av högt vajande råg. Männen är enkelt klädda, den ena har en ränsel på ryggen och den andra ett kamerastativ. De talar med varandra och gestikulerar, men vi hör dem inte. När de kommer närmare ser vi att den ene är Lasse Holmqvist. Den andre är fotografen och syns inte mer i programmet. De passerar oss och kameran utan att stanna upp eller titta åt vårt håll och försvinner förbi en gärdesgård, bortåt vägen åt andra hållet. Kameran panorerar upp mot en kyrka och en väderkvarn. Musiken upphör.

Därefter ser vi i halvbild Holmqvist och en äldre man med yvig vit hårkalufs och naket ansikte. De rör sig fram och tillbaka i en skogsglänta, till synes lite försiktigt på det ojämna underlaget, medan de samtalar. Mannen med den yviga kaluften, vilken vi förstär är Pälle Näver, är klädd i en enkel mörk kostym med breda slag. I den ena handen håller han en käpp och i den andra en näverlur. De talar om sanningar och myter om Småland, om smålänningar och naturen i omgivningarna och utöver deras stillsamma samtal hör vi ljudet av fåglar och insekter. Efter en stund ser vi dem sakta promenera längre in i skogen, för att komma fram till Pälles ”vättebage”. Vi ser dem i helbild och hör deras samtal på avstånd och plötsligt ser vi hur Pälle lyfter sin näverlur och blåser i den under några sekunder. Därefter ler de mot varandra och fortsätter promenera tills de slår sig ned på en kulle framför en stuga. Det är Pälle Nävers hem.

Holmqvist: *När du blåser i din lur, kommer alla dina vättar då?*

Pälle Näver: *Ja, det kan jag både säga ja och nej till för att ... de får liksom kontakt med mig och denna kontakt verkar då så att ... ska de komma fram så gör de det, ska*

de hålla sig undan gör det de. Det är liksom ett ... memento där när jag blåser ... (han tittar mot Holmqvist och blinkar och ler)

Holmqvist: *Tror du på dessa figurer ... tror man på dem häroppe?*

Pälle Näver: *Ja ... här tror vi nog i viss mån mer eller mindre på dessa så kallade övernaturliga väsen. Det har levat kvar ett fragment utav den där gamla folktron här ... så att här finns faktiskt människor som är så nära den där primitiva uppfattningen om ... makterna så att de till och med har med sig ... trollputor ... det finns en som har verkligen en påse om halsen ... han vågar inte vara utan den ... den innehåller en hel del märkvärdiga saker ... som inte jag vill avslöja här för jag vill inte lära bort det för allmänheten för man har ju så att säga nån ... dispens häroppe för det (båda skrattar) Det finns kvar för man kan inte undgå att färgas av miljön.*

Pälle Näver fortsätter berätta om gamla människor han känt som kunde gå ed på att de sett tomten och andra väsen. Holmqvist frågar om denna tro har något att göra med religiös tro, men Pälle Näver undviker att svara direkt. I stället resonerar han kring trosuppfattningar och likheter och skillnader, där han drar paralleller mellan naturens krafter och tron på något allsmäktigt. Vi får se närbilder på humlor, blomknoppar och gräs samtidigt som han talar om den mikrokosmiska nivån, som han menar hör ihop med det makrokosmiska och galaxer och stjärnor.

Pälle Näver: *Vi far ... ända ned till Rivieran för att se och uppleva världen och människorna och så behövde vi bara gå av vägen här ... du ser här över allt ... man behöver bara stanna där ... men man måste gå ned till marken ... man måste komma nära marken ... nära dessa små älskliga väsen och ting och känna att man är ett med dem ... då liksom börjar det att klinga ... inom en ... man har ju ett membran därinne ... i själen ... som tar in alla dessa kortvågor ... och då känner man kontakten ... samklangens med allt skapat. Då är man lycklig. Då är man faktiskt religiös. Då är man nära Gud.*

Så följer en längre sekvens där Pälle Näver beskriver hur människorna kan förändra och forma sin religion så att den blir *alldeles som en teveruta och får någonting fyrkantigt över sig* då det bara handlar om dogmer och befallningar, medan han hellre vill att människan ska fyllas av en frihetskänsla. Därefter talar de båda om att det är så mycket folk som om söndagarna söker upp honom och samlas på backen utanför stugan för att lyssna på honom. Pälle beskriver situationen som att *människor liksom har ett ärende till Pälle*, men med *många olika smakriktningar*. Han menar att

de behöver komma ifrån den hårda civilisationen och detta resonemang utvecklar han en stund. Civilisation och kultur är två olika saker menar han och *människan har kommit för långt bort från sitt ursprung där det handlar om de nära tingen och att vara uppmärksam. Det gäller att lyssna på sitt hjärta för att höra om det längtar eller om det har ro.*

En stund senare beskriver han i detalj hur det går till när han diktar.

Pälle Näver: ... *jag är inte riktigt som andra ... jag går omkring liksom ... i en diktarvärld ... ibland diktar jag min värld och ibland är den diktad ändå ... och jag går här och lyssnar till hängbjörkssuset ... vindarna sjunger olika visor ... på våren är det mycket dur i klorofyllglansen och sen strävnar det framåt hösten ända till lövfällningstid ... då är det övervägande moll kanske ... och kärvt ... men jag går här och lyssnar och märker hur det kommer dansande emot mig versfötter och rim och det blir en anapest här och en daktyl där ... och en troké där och en taktvila. Och ibland blir det hexameter förstår du!*

Här tittar han med skämtsamt sträng blick mot Holmqvist och rätar på ryggen. Så fortsätter han beskriva hur diktandet går till, i målade metaforer om sångmön och jambler som stiger och lyfter. Till sist går de båda in i huset och programmet avslutas med att vi ser en översiktsbild från skogsbacken nedanför huset, med tät lövskog och långt bort i horisonten en bilväg. Holmqvist fortsätter detta möte med Pälle Näver, inne i huset i ytterligare ett avsnitt i serien som visas en vecka senare.⁵³³

På luffen: Pälle Näver berättar vidare för TV-tittarna (590731)

Medan vi hör en röst som vi snart förstår tillhör Pälle Näver själv, som deklamerar sina dikter om *sitt kära småländska land, inför moarnas rand*, ser vi panoreringar över solbelysta fält med gärdesgårdar och åkrar. Vi följer med kameran i en långsam åkning in i ett litet hus på en kulle och vidare in i ett kök där hyllor, byråer och vedspis är överbelamrade med prydnadsföremål och pynt. Lasse Holmqvist berättar utom bild, medan kameran panorerar runt i stugan:

Holmqvist: ... *.vi lockades att stanna hos Pälle Nävers alla sjöar, berg och skogar med de vättar och vänliga troll och den livsfilosofi som Pälle i tidigare program predikat för oss. Nu ska vi till klockans tickande härinne tala en stund om hans diktande.*

Pälle tittar in i kameran med klar blick, där han sitter i sitt kök. Med lätt chevroterande stämma berättar han på småländska om hur han som sjuåring i småskolan skulle räkna på griffeltavlan, men:

Pälle Näver: ... *det var så tråkigt, jag satt och lyssnade genom det öppna fönstret hur Johanssons tupp gol, göken tog sin mjukaste ton just i den där tiden när vildrosen stod skärast om kinden och luften i vinden var full av dofter. Då satt jag och skrev ner lite saker om detta utan rim eller reson, men jag kände hur det lyftes inom mig, hur jag fylldes med något nytt som jag inte tidigare känt, något som klyvde sig. Just då hände något sällsamt med mig. Jag fick en annan blick på tillvaron och på naturen och jag kände att jag kunde förnimma på något annat sätt. Men det lilla jag skrev och som jag sen fick lugg för, det var inget konstverk men den första preliminära rörelsen mot diktens environger.*

Därefter berättar Pälle Näver vidare om sin far som kunde alla Tegnér's "sagasånger", men också om omgivningen som under hans uppväxt ansåg att ...

Pälle Näver: ... *sådana som läste och skrev var lata. Men jag hade mina fria marker och började som liten att ströva runt och lyssna på allt och så blev jag liksom inviterad till en annan värld och den världen lever jag i än idag, med mina vita hår.*

Längre fram i programmet berättar han om ett gammalt par som levde under 1700-talet. Berättelsen förändras hela tiden från att handla om deras hårda vardagsliv och ålderdom i en liten stuga och vidare om hur de började brygga en dryck som de sålde till att handla om hur denna dryck verkade i detalj.

Pälle Näver: ... *först stiger ruset ... sen vill man behålla en ... dävenhet ... man kan hålla ansiktet intill elden ...*

Så plötsligt reser han sig upp och berättar stående hela förloppet men på någon äldre, halvt obegriplig, dialekt. Han varierar mellan att berätta om personliga upplevelser eller reflektioner, beskriva skeenden och historier och deklamera sina egna dikter. Alltsammans utgör delar av den ständigt pågående berättelse som Pälle Näver själv är i sin egen person.

Diskussion kring de två programexemplen av På luffen med Pälle Näver

Pälle Nävers berättelser rör sig i långa vindlingar genom en slingrande karriär skildrad genom en självvironisk ton där dialekterna varierar och sanningshalten inte är det väsentliga. Det är berättandet som är det centrala och hans förmåga att fånga uppmärksamheten och skapa ett uppställande, ett mellanrum mellan berättandet och oss. Berättaren delar inte bara med sig av erfarenhet, sin och andras, han gör den

också till lyssnarens egen erfarenhet.⁵³⁴ För den homeriske diktaren handlade det å ena sidan om att förhålla sig till en tradition och en uppsättning regler å andra sidan om ett självständigt skapande utifrån detta material och vi kan se en pendling mellan dessa olika uttryck i programmen. Berättaren förkroppsligar ett historiskt skeende, som kan vara förankrat både i resan och myten och i Pälles berättande finns, liksom i de två tidigare *rapsoderna* vi såg, delvis inslag av sjömannens resor och utblick men framförallt av bondens förankring i hembygd, tradition och mytologi.⁵³⁵ Det är inte huvudsakligen *vad* han berättar som är viktigt utan *att* han berättar. Berättandet liknar en sorts performativ där helheten är viktigare än berättelsens innehåll. Det är själva vägen som pekats ut som central, inte målet. Det som här står i centrum är berättandet som process och aktivitet, inte själva berättelsen.

En hermeneutisk rörelse

I Holmqvists serie *På Luffen* gestaltas förutom uttryck för muntlig tradition även genomgående en hermeneutisk ansats. I Holmqvists outtröttliga försök att tolka och förstå det han möter befinner han sig i en ständig rörelse mellan del och helhet och mellan det bekanta och det främmande. Han närmar sig omvärlden utifrån sin egen förförståelse och försöker göra det främmande till sitt. I detta får han rollen som en okunnig lärare som gemensamt med oss deltar i utforskandet av det okända.

På luffen. Med Lars Holmqvist på Österlen (590613)

I vinjetten ser vi på långt håll två män komma vandrande, den ene med ränsel på ryggen och den andre med ett kamerastativ. De passerar oss och kameran utan att stanna upp och försvinner förbi en gärdesgård. Kameran panorerar upp mot en kyrka och en väderkvarn och musiken upphör. I helbild ser vi Holmqvist komma strosande emot oss, klädd i väst och skjorta med uppkavlade armar, längs en stig på en kyrkogård, omgiven av gravstenar. Han tittar upp mot en vit kyrka, kliar sig i håret och slår sig ned i halvbild på en mur.

Vi har alltså, precis som i det tidigare avsnittet, sett bekanta lantliga miljöer, grusväg, ängar, en kyrkogård och två män som först ser ut att vara långväga vandrare med packningen på ryggen, tills vi upptäcker att det är den kände teveportern Holmqvist. Han ger intryck av att varken ha bytt kläder eller rakat sig på ganska länge. Den vita kyrkan ser stor och mäktig ut i jämförelse med Holmqvist, som dock verkar ledig och bekväm, halvliggande på kyrkogårdsmuren. Holmqvist lyfter blicken, tittar in i kameran och hälsar alla välkomna på luffenvandringen, som kommer att gå i de östra delarna av södra Sverige.

Holmqvist: ... Österlen som jag personligen tycker hör till de vackraste – genom milsvida skogar till mörkaste Småland, över till Öland och så slutar luffen nästan i Kalmарtrakten. På vägen ut mot skånska ostkusten har vi just nu hamnat i S:t Olof som är en gammal kristen kultplats, med en kyrka som man gärna vill titta in i en stund.

Medan han talar, håller han ett grässtrå i handen som han förstrött pysslar med. Vi ser i helbild en skylt med kyrkans namn och i bakgrunden en lummig miljö. Brutna hustak visas i närbild, därefter ser vi låga vita hus bakom fruktträd med hängande grenar med vita blommor på samt ett vitt korsvirkeshus och odlingar omkring den vita stenkyrkan i helbild – dock endast ena sidan. Det är tyst tills vi åter hör berättarrösten.

Holmqvist: Säkert har många riktiga luffare stannat till här före oss i kyrkans hägn och i prästgårdarnas flyglar och uthus och källare. Där visste alltid vagabonden att han hade en fristad – om han skötte sig förstås och inte ”med osedligt leverne drog prästens vrede över sig”. Kyrkan i S:t Olof är från tolvhundratalet och står som ett monument över Olofskulten. Det fanns ursprungligen en källa här som påstods ha ett undergörande vatten och i synnerhet på tretton- och fjortonhundratalet vandrade tusentals pilgrimer hit på de oländiga vägarna. Men ända in i vår tid anses kyrkan ha en märklig utstrålning.

Vi ser kyrkans olika gavlar, som är kantade och brutna på olika sätt. Stora igensatta korfönster visas i halvbild och så en översiktsbild på kyrkan bortom en häck.

Holmqvist: ... och så sent som 1918 fick prästen i församlingen ett brev från en sjuk svenskamerikan i Kalifornien, med begäran om att en bifogad dollarsedel skulle läggas i offerkistan för hans helbrägdagörelses skull.

Vi ser i närbild ett par händer som håller i ett stort pappersark med text på och ett kuvert med ålderdomlig poststämpel och därefter en stor svart kista med järnbeslag. Så ser vi i, en kameraåkning, närbilder på kyrktornets kors i järn. Efter ett klipp befinner vi oss inne i kyrkan och ser i en panorering interiören med bänkar fyllda med folk som är klädda i ljusa sommarkläder. Vi hör orgelmusik och sången *Den blomstertid nu kommer* framsjungas, medan vi i helbilder och närbilder i kameraåkning ser sjungande människor i olika åldrar, detaljer i utsmyckning och krucifixet. Kameran rör sig sakta men oupphörligt och panorerar över några bänkrader där barn sitter och sjunger, därefter ser vi prästen iklädd utsmyckad prästmantel framför en

stor uppslagen bok. Vi ser närbilder på altartavlans små detaljrika figurer och närbild på en liten utsmyckad kollektbössa från 1600-talet, med Olof den heliges bild på.

Holmqvist: *De flesta sevärdheterna här i S:t Olofs kyrka är träskulpturer. Altartavlan, till exempel, som man förmodar är ett medeltida arbete från Lübeck. Den är ledad i ytterkanterna och har en trefaldighets- och en passionsfasad. Mycket unik.*

Hela tiden hörs sången och vi ser växelvis trädetaljerna och närbilder på barns ansikten snett underifrån, människor bakifrån och tavlan med psalmnummer i fonden. Bredvid den hänger ett stort föremål som kameran zoomar in i närbild. Det är en avlång trälåda.

Holmqvist: *Men utöver dessa medeltidskatter i trä finns det också en modernare klenod men inte desto mindre sällsynt: ett psalmodikon. Det är ett musikinstrument som användes till psalmsång förr i tiden, innan orgeln blev ett fast inventarium i våra kyrkor. Det märkliga med det här i S:t Olofs kyrka är att det är byggt på orten av en gammal byggmästare, Emil Andersson, som har psalmodikonbyggandet som en sällsynt hobby. Vi ska göra ett besök i hans hem, där han och hans hustru fostrat tolv barn. Jag frågar Emil Andersson hur man gör ett sådant här märkligt instrument.*

Vi förflyttas genom ett klipp och ser nu i halvbild en äldre man i en svart, något för stor kavaj. Han sitter i en vacker finsoffa och framför honom breder ett väldigt psalmodikon ut sig. Han har blicken riktad ned mot det. Medan han på bred skånska berättar, vidrör han då och då instrumentet med lätt hand.

Emil Andersson: *Ja ... först måste man se till och få tag i rätt trä ... det är gran ... sen ska det vara lite torrt ... och klang i träet så det inte knastrar ... sen sätter man ihop sargen runtom ... och limmar den ... väl ... så det blir torrt ...*

Kameran zoomar ut något, varpå vi upptäcker Holmqvist vid bordets kortända, till höger om Andersson. De sitter vid ett stort mörkt bord i till synes tungt och massivt träslag. På en kommod i bakgrunden tronar en uppstoppad havsörn med utbredda vingar, som formar ett tak ovanför de båda. Soffan, där Emil Andersson sitter med ansiktet rakt framför oss, har stora utsirade karmar. Andersson ser liten ut, vilket förstärks av den stora finkavajen. Han beskriver omsorgsfullt detaljer i korta fraser med pauser. Holmqvist, som är nästan dubbelt så stor som Andersson, sitter orakad, i sina slarviga och illasittande kläder vid bordets kortsida, inklämd mellan

stol och bordsskiva. Han är till hälften bortvänd från kameran, böjd framåt mot Andersson, medan han ställer frågor, tydligt nyfiken och okunnig. Emil Andersson tittar undrande på honom när han upprepar en del frågor, som vore det otänkbart att inte ha detaljkännedom om psalmodikontillverkning. Detaljerna i instrumentet som beskrivs visas i närbild allteftersom Andersson nämner dem.

Holmqvist: *Vem har nu lärt dig denna hobby?*

Emil Andersson: *Det har min far.*

Holmqvist: *Jaså, byggde han själv?*

Emil Andersson: *Ja ... till befolkningen ... de på bygden ... de hade andakter ... på mornar och kvällar så tog de upp dem till sången.*

Holmqvist: *Jaså? Var det vanligt här på Österlen?*

Emil Andersson: *Ja, det var vanligt här för en ... femtio ... sextio år sen ...*

Samtalet fortsätter tills Holmqvist presenterar yngsta dottern och hustrun för oss tittare. De visar sig sitta med vid bordets andra sida när kameran zoomar ut i helbild. Dottern ska spela ett stycke på det gamla instrumentet och pappan lämnar plats åt henne. Stående med ett outgrundligt ansiktsuttryck börjar hon energiskt att bearbeta instrumentet i det att hon spelar *Kväsarvalsens* med gnisslig ton.⁵³⁶ Efter henne tar den åldrade modern dotterns plats och spelar *Vår Gud är oss en väldig borg*.⁵³⁷ Under tiden ser vi instrumentet och de spelande händerna i närbild.

Efter mötet hos Anderssons, förflyttas vi genom ett klipp till en helt annan miljö: en båtbygga där vi i närbilder ser förstävorna på båtar som guppar upp och ned intill en brygga. Kameran zoomar ut och visar äldre typer av runda, djupa fiskebåtar i en hamn. Musiken tonar bort, tystnad uppstår. Så ser vi i helbild av en strand och en lång pir med flaggor som blåser i vinden. Det är fortfarande tyst. Vi ser hamnen i helbild och en fiskeskuta som stävar närmare. Sedan ser vi en rad andra fiskebåtar, medan en sordinerad trumpet spelar en långsam melodi. Över en krusad vattenyta ser vi spegelbilder av segelmaster och efter en utzoomning, skutor där människor lyfter ut last. I en sekvens närbilder ser vi äldre människor på en bänk, äldre män som lyfter ombord last och till sist nät som hänger på tork.

Holmqvist: *Vi ska stanna till här ett slag i Baskemölla och träffa familjen Månsson. Vid tretiden på morgonen ger man sig ut och framemot kvällningen är man framme och sätter näten ute vid Bornholm. Man får hoppas att vinden har mojnät till dess ... annars blir det inte mycket sill i garnen.*

En fiskebåt hörs puttra, musiken pågår och i helbild ser vi fiskebåten som kastar loss, sakta lämnar hamnen och far ut mot havet. Måsar flyger över den.

Holmqvist: *Sjalva la vi oss på kvällen till ro i ett skjul i den lilla hamnen och när vi vaknade vid tre då månen just börjat försvinna och solen börjat gå upp, kunde vi konstatera att vi missat båtens ankomst. De hade redan varit hemma länge och suttit med den urgamla fiskplockningen sedan en god stund, när luffaren tog sig ombord för att ställa ett par typiska landkrabbefrågor. Det är med viss möda och morgonskrovlig röst som luffaren tar sig ned på det hala däck.*

Vi ser skutan i helbild strax ovanifrån. Det är fullt av kvinnor och män ombord, som koncentrerat arbetar med nät och fiskar i en stor hög. Klipp till närbilder på takåsar inne i byn och vatten i stillhet och så klipp tillbaka till båten. Där ser vi Holmqvists ryggtavla, iklädd en åtstramande regnrock. Han kämpar sig med ansenliga vedermödor ned i båten, tar stöd med ena handen och balanserar mikrofonen med den andra. När han ska hälsa på fiskarna är rösten hes och han får ett litet hostanfall. Fiskarna nickar som svar men fortsätter det fokuserade arbetet med att plocka ut fisk ur nätet och samtidigt sortera nätmassorna. Holmqvist står obekvämt inträngd, synbarligen för att inte kräva onödigt mycket utrymme av de arbetande personerna, men försöker ändå ställa några frågor om den gångna natten. En av fiskarna släpper nätet med blicken för en sekund och slänger ett roat ögonkast på Holmqvist, som har svårigheter att parera båtens kraftiga rörelser, samtidigt som han kämpar mot vinden som tar tag i ömsom kläder, ömsom hårkalufs.

Holmqvist: *Hur gammal är ni?*

Fiskare: *Jag är sjuttio två år.*

Holmqvist (efter mummel ombord): *Slakten rättar er, sjuttioett säger de?*

Allmänt skratt utbryter. Fiskaren svarar på Holmqvists frågor om hur han i yngre år först inte tjänat mycket och hur sedan förtjänsten sakta förbättrats genom åren. Nu

har det emellertid åter försämrats och det tror han beror på trålfisket, varför han menar att fiskerihantverket förmodligen försvinner. Det är ganska långa pauser mellan replikerna och Holmqvist vänder sig efter en liten stund till fiskarhustrun, som på hans fråga berättar att hon varit uppe sedan klockan två. När Holmqvist frågar hur man börjar en sådan dag svarar hon *med kaffe*, vilket åter orsakar allmän munterhet. De diskuterar med varandra om hur länge de stått denna morgon, efter Holmqvists fråga och skakar skrattande på huvudena åt hans kommentar om dagens åttatimmarskrav. Därefter följer en lång diskussion om näten och hur de går tillväga. Holmqvist ställer frågor om varenda detalj kring hanteringen och de svarar lugnt, medan de fokuserar på arbetet. Programmet fortsätter i olika skildringar av arbetsmoment och med små samtalsstunder. Avslutningsvis ser vi hamnen och det stilla vattnet och Holmqvist säger utom bild att en dag har gått, havet har mojnats och att vi därmed lämnar familjen vid havet och far norrut. Vinjetten med musik avslutar programmet.

Diskussion kring programexemplet På luffen

I kyrkan får vi se alla motiven i ett perspektiv, till hälften bakifrån, som om vi osedda stod och betraktade både människor och ting. Sekvenserna med brevet och stämpeln, kistan, kyrkans exteriör och interiör och de sjungande människorna visas i en följd, som för att sammanbinda tidevarven. Holmqvist själv syns inte till i kyrkan och ingen av de personer vi ser, tittar tillbaka på oss. De sjunger psalmen medan deras blickar är riktade mot något som vi inte ser. I kombination med de sneda kameravinklarna, skapar det en känsla av att vara osynlig eller dold, kanske vara där olovandes och betrakta alltsammans i smyg, som om vi inte hörde dit. Kanske var det just en sådan känsla som luffaren många gånger hade: att vara utanförstående och kanske inte alltid så välkommen, åtminstone inte om man inte skötte sig, som Holmqvist också påpekar. Vi färdas med hjälp av Holmqvists ord och det vi ser i bild, fram och åter mellan delar och helhet, historia och nuet, luffarens personliga perspektiv och kyrkans officiella.

Mötet mellan instrumentbyggaren Andersson och luffaren Holmqvist präglas av ömsesidigt främlingskap, men utan fientlighet. Holmqvist är en okunnig gäst och utforskar den främmande miljön tillsammans med oss och han är själv är främling för dem han besöker. Sångerna som de båda kvinnorna spelar, framförs utan kommentarer, förutom den unga flickans svårtydda ansiktsmin. Kanske är sångerna betecknande för dem själva, eller deras inbördes relation. Flickans sång handlar om förtjusningen inför pojkar och dans, medan moderns handlar om kamp och strid och om att inte ge upp. Vi kan bara gissa bakgrunden till val av sånger, men mellan de båda sångerna finns kanske uttrycket för ett generationsskifte, med en bild av livet som en kamp mellan liv och död, ställd mot en bild av livet som en lekfull dans.

Sekvenserna ombord på fiskeskutan blir, möjligen oavsiktligt, komiska genom Holmqvists uppenbart obekväma förhållande till tingen och miljön. Intrycket att Holmqvist hela tiden ligger steget efter alla som han samtalar med, förstärks av fiskarnas kvicka reaktioner på alla hans frågor. De faller honom genast i talet med raska och koncisa svar, nästan innan han hunnit avsluta frågan.

Lasse Holmqvist är alltså själv en vandrare på luffen och tar oss med på möten med miljöer och människor på vägen. Han är lite stor och klumpig, visar sin okunnighet utan tvekan, men även en stor nyfikenhet. Holmqvist gör sig själv främmande i och med luffarrollen och genom den kan han göra de fenomen han möter till sina, till något bekant. I detta gemensamma utforskande av okända miljöer, är äldre kunskap och hantverk föremål för Holmqvists uppmärksamhet. Holmqvist ställer med utgångspunkt från sin egen förförståelse, frågor som om allt vore fullständigt nytt för honom och platsbytena mellan bekant och främmande skapar genom nyförståelsen en fördjupad medvetenhet om människan bakom såväl instrumentbyggaren, som fiskaren och luffaren. Det okända utforskas på så vis tillsammans med oss och genom denna hermeneutiska rörelse. Luffaren blir i Holmqvists gestalt på samma gång en sorts outsider, utanförstående och en person i ett tydligt förhållande till samhället. På detta sätt kan luffaren ses som en mellanrumsfigur, en betraktare som utgör en länk mellan det som är innanför och det som är utanför, det som är bekant och det som är främmande och förkroppsligar därmed en hermeneutisk process.⁵³⁸

Hur vi tolkar och förstår betingas i ett hermeneutiskt synsätt av att vi är historiska varelser. En hermeneutisk forskningsväg handlar om tecken och tydning och för att kunna orientera sig behöver man ha en förförståelse, ett förhållande till en tradition, som man samtidigt måste ha distans till. Bara genom att spela ut sin fördom, understryker Gadamer, förmår man erfara den andres anspråk på sanning.⁵³⁹ Det hermeneutiska förhållningssättet till förståelse finns egentligen mer eller mindre manifesterat i seriens alla avsnitt, men närmast ska vi se ett exempel på hur luffaren spelar ut sina fördomar, sin förförståelse, för att söka nyförståelse, i ett avsnitt av *På luffen* där Holmqvist återigen placerar sig själv i rollen av luffare.

På luffen i sta'n. Lars Holmqvist besöker det gamla Malmö (610105)

Vinjettmusiken spelas här i en mollversion med nya musikaliska effekter, sorgligare, dovarre än hur den låter i seriens övriga program. Bilden är heller inte den vanliga inledningsscenen, utan visar oss ett skåniskt slättlandskap i mulen barvinter med kala träd mot orolig skymningsliknande himmel och en ödslig väg kantad av leråkrar. När musiken tystnat kommer längs denna väg en lång man gående med en käpp. Mannen är klädd i en stor bylsig rock. Vinden hörs blåsa hårt i hans mikrofon och

han stannar upp i helbild framför kameran och sveper rocken om sig samtidigt som han lyfter upp mikrofonen.

Holmqvist: *Vilket väder! Goddag på er alla och hej igen till alla bekanta. Det är nästan ett helt år sen jag träffade er i egenskap av luffare. Jag var tvungen att ägna mig åt ordnat arbete ett tag och det är inte alltid lika roligt som att gå på luffen. Men jag ska säga er att det är ett tvivelaktigt nöje att luffa omkring såhär den här tiden på året. Vintern härnere är mycket märklig. Inte alls som uppåt landet, men det vet ni väl om, de flesta av er. Paraply och regnkappa och galoscher är lika naturliga attribut här som skidor och pjäxor uppåt landet. Det är vått och kladdigt ute i markerna. Lador och annat som luffaren brukar hålla till i är vintriga och kalla och ogästvänliga. Och man får gärna så här vintrig och snuwig röst. Och landskapet som annars är luffarens nöje är inget vidare att njuta av just nu.*

Medan han pratar, visas landskapet i helbild med våta åkrar och mörka kladdiga stigar med vattenpölar.

Holmqvist: *Men det är klart att det finns de som trotsar vår nordiska vinter och skaffar sig härbärke på tegelbruk och glasbruk och andra fabriker i bygderna med varma källare och gästfria direktörer. Och hur skönt kan till exempel inte målaren Andersson ha det uppe i Åfors (eventuellt, ortsnamnet uttalas otydligt) uppe i den varma glasbrukskällaren? Minns ni inte Andersson? Han som låg på de varma ugnarna och hade det så gott. Minns ni inte honom så gör vi en liten trollformel med luffarstaven så har vi honom här. Smack.*

Holmqvist viftar till med sin käpp vilket följs av klipp till en mörk bullrig plats, där två gestalter skymtar bland en massa bråte. Det är högt oväsen men man anar deras röster. Närbild på en äldre man, John Andersson, med vitt kammat hår, glasögon, som lyfter en pilsnerflaska mot kameran. Holmqvist hörs på lite avstånd säga *skål, skål* varpå Andersson dricker. Kameran filmar snett underifrån och i förgrunden skymtar skräp och lådor. Anderssons överkropp och huvud sticker upp bakom bråtet. Holmqvist sitter som vanligt till hälften skymd, sedd bakifrån. Det är lågt i tak.

Holmqvist: *Här är så varmt vid ugnarna.*

Andersson: *Därför är det så gott med kall dricka.*

Holmqvist: (skrattar kort) *Ja ... det blir en och annan sån där?*

Andersson: *Det kan inte undvikas.*

Holmqvist: *På sommarn är här väl nästan för varmt?*

Andersson: *Ja, i år har det varit särskilt varmt tycker jag. Men man har ju reträttplats. Jag har en plats därborta ...*

Holmqvist: *Men på vintern har det sin tjusning*

Andersson: *Ja, det är mycket bra!*

Kameran zoomar ut och visar Holmqvists rygg till hälften, hans hand håller fram ett foto mot Andersson.

Holmqvist: *Jag ser här ... är en bild från en tillställning härnerifrån. Det är för tre år sen, en julafton. Är det luffärkollegor?*

Närbild på fotot som visar fem män runt en uppochnedvänd trälåda, de håller alla upp pilsnerflaskor mot kameran.

Andersson: (tittar på kortet) *Justja!* (Skrattar högt)

Holmqvist: *Är det kända figurer?*

Andersson: *Ja! Allihopa!* (Anderssons finger pekar på man efter man medan han berättar.) *Han är från Kosta ... och den, han är dö, han var från Helsingborg ... hette Lindkvist ... och han hette Plato ... arbetade på torvmossar ... Och så är den där ... det skulle va jag!*

Båda skrattar. Musik igen, samma som tidigare. Klipp tillbaka till den disiga åkern, en betydligt kontrastrikare bild än den från glasbrukskällaren.

Holmqvist: *Ja, så mötte vi alltså före detta luffaren Andersson för mer än ett år sen. mitt i sommaren och han lär ha det bra där nu på vintern. Men ... jag är inte riktigt Anderssons typ. Vid den här årstiden, framförallt nu vid jul ... drar jag mig, liksom*

många andra vagabonder in i tätorterna. I mitt fall till Malmö och det bara växer och växer. Hastigare än någon annan stad i vårt land just nu. Men vad hjälper det mig och mina bröder? Inte kan vi dra runt i de moderna stadsdelarna. Nej, här har vi sannerligen ingenting att hämta. I Malmö känner vi oss bara hemma i den Gamla Stan. I staden inom broarna som den kallas.

Kameran panorerar genom en stad i nattbelysning med julgirlander och lyktor av alla slag. Vi hör en melodi spelas på gitarr, i snabbt och lätt tempo. Med denna musik som fond och som vägvisare för en ny miljö, ser vi en rad inrättningar och skyltar av äldre stil: Snickeriverkstad, Frisör, Bokbinderi, Guldsmed, Mat-Rum, Ölkafé m.m. Vidare gamla tegelhus med bakgårdar, lagerlokaler, skorstenar, ett litet barn som går in genom en port, en gammal barnvagn på en skräpig innergård, en vräkig amerikanare som sveper förbi, en liten trädgårdstäppa mot en fasad av korsvirke, en svart man som släpar på en kontrabasfiol, en cykel leds in på en medeltida gård, mopederna och bilar kör i trånga gränder, en man springer uppför en ranglig trappa, en annan man tvättar ett fönster. Klipp till en närbild på en skylt, där det står Lånekontor och Herrekipering. Holmqvist berättar att de fastnade för skylten och därför gick in för att ha en pratstund med fröken Månsson, som är föreståndarinna. Vi ser halvbild på damen ifråga, som sitter till hälften bortvänd, lutad mot ett belamrat arbetsbord. Hon berättar att pantbankerna förr ofta drevs tillsammans med annan butik, dels eftersom man kunde sälja sakerna där, dels för det extra tillskottet.

Frk Månsson: *Det gällde ju att hålla låneavgiften så låg som möjligt. Vi har drivit stället i familjen sedan 1893 och skillnaden nu är att de som vi hjälpte förr hellre går till det sociala. Då fick vi mest kläder men nu får vi mest ringar och armbandsur och fickur. Kläder går ju inte längre, för idag vill ju alla ha moderna kläder.*

Holmqvist: *Det första ni värderar när kunden kommer innanför dörren är väl kunden själv kan jag tro? Även en människa med legitimation kan ju se skum ut. Har ni stamkunder?*

Frk Månsson (ler): *Ja, stamkunder har vi ju och då känner man ju kunden och det underlättar ju.*

Holmqvist: *Kommer det luffare?*

Frk Månsson: *Ja ... jag vet inte ... om man ska kalla det luffare ... bohemer kanske. Ofta är det kläder de vill låna på. "Den bästa riggen" som de säger ... (ler).*

Därefter besöker Holmqvist en skraddarmästare, som sitter uppe på ett bord och arbetar och som berättar om husets ålder och härkomst. Holmqvist är aldrig i bild, men frågar om alla detaljer: När är ni född? När började er far med verksamheten? När byggdes huset? Skraddarmästaren svarar lugnt på alltsammans, istadigt arbetande med något i knäet och lyfter blicken enstaka gånger, som när han plötsligt säger: *En gång Väster, alltid Väster.*⁵⁴⁰

Holmqvist: *Jaså, så heter det härnere? Är det någon skillnad från förr här i Väster då?*

Skraddarmästaren: *När jag var barn var det mer hamnfolk. Lotsar och sjökaptener som bodde här. Nu ... ja, det är kanske lite hårt att säga slumkvarter, men det är iallafall ett annat folk som bor härnere nu. Det kanske beror på att man inte sanerat eller skött området och de flesta vill ju bo modernt.*

Holmqvist: *Träffar ni några av mina luffarkollegor nuförtiden?*

Skraddarmästaren: *Jadå. Häromdan kom en med kostymen och ... ville ha pressat. Men ... den var ju lite för ... galen ... (tittar med ett leende mot Holmqvist) så vi fick först skicka den till kemisk tvätt och då ... ”får jag tömma mina fickor” sa han. Och då kom det upp en tandborste ur ena fickan och en rakapparat ur den andra fickan ... och så en bunt kängsnören. Och det var hans hela ... alla hans ägodelar (han ler svagt).*

Holmqvist: *Ja, det var en riktig kollega – det gläder mig att flera än jag kommer på besök.*

Diskussion kring programexemplet På luffen i sta'n

Vi har genom Holmqvists resa träffat många olika gestalter och miljöerna har växlat mellan dammiga källare, leråkrar, fiskelägen, glasbruk, storstadskärna i dags- såväl som nattljus och äldre såväl som modernare butikskvarter. Holmqvist möter var och en med frågor som är enkla och rättframma, ställda med utgångspunkt från en rad uppfattningar om hur tillvaron är beskaffad, vilket öppnar för oss att närmare betrakta dessa företeelser.

Holmqvist använder, liksom Wägner, flanören som en protagonist. och när vi följer honom på hans luffarväg ser vi honom vara osäker, frågande, okunnig och även fysiskt klumpig och vacklande. Han utsätter sig för obekanta och främmande miljöer och möten, men han har alltid möjlighet att återvända till det för honom mer bekanta: historik kring stadsbebyggelse eller arkitektur, där han bekvämt och kunnigt kan agera föreläsare. Men genom sin luffargestalt försätter han sig själv åter,

gång på gång, i det osäkra: detta okända utforskar han tillsammans med oss. Temat för frågorna han ställer gäller äldre kunskap, traditioner och hantverk. Här betonas vikten av lära känna vår historia för att kunna känna vår samtid.

Att lära känna sin egen icke-förståelse är inom hermeneutiken förutsättningen för att kunna ställa frågor och det är själva frågandet som är vägen till kunskap. Gadamer menar att man, för att kunna tillägna sig en ny tolkning och förstå något annorlunda, måste lämna det bekanta och möta det främmande. För att kunna göra detta måste det bekanta göras främmande. När det egna betydelsesammanhanget görs främmande, öppnas ett mellanrum som erbjuder ett utrymme för nya tolkningar. I detta luffande, promenerande, rör vi oss visserligen hela tiden framåt och möter nya människor, men rörelsen är cirkulärt spiralformad, i det att utforskandet hela tiden gäller det förflutna samt ställer frågor kring var vi kommer ifrån. Det handlar om att göra det främmande bekant men också om att göra det bekanta främmande, i en pendling mellan del och helhet. Eftersom luffaren i det här fallet gestaltas av en person som vi alla vet inte är luffare, utan istället en reporter, görs luffaren, ett genom historien bekant fenomen, till något främmande. Tolkning sker aldrig i ett tomrum, den är i sig själv en del av det tolkade.⁵⁴¹

Olika teman som är centrala för kunskapande, bearbetas genom en hermeneutisk resa mellan förförståelse och nyförståelse, tradition och modernitet. Det bekanta och det främmande möts och kan också byta plats så att det främmande visar sig bekant och det som verkade bekant istället görs främmande, i en hermeneutisk cirkelrörelse. Här är också själva rörelsen central och implicit i tänkandet och aktiveras genom återkommande resemetaforer, uttrycket för ett hermeneutiskt förhållningssätt till kunskapandet där man måste resa bort och sedan komma tillbaka för att göra det främmande till bekant, lära känna sig själv och försonas med sig själv, genom att vara det andra, det egna i det främmande.⁵⁴² Dessutom aktiveras rörelsen genom traditionen, där varje förståelse handlar om ett avstånd i tiden, men också om en återkomst.⁵⁴³ Inom ramen för den muntliga kulturens berättande finns denna inbyggda rörelse, antingen i form av en kringresande berättare eller i själva berättelsens form, en rörelse framåt, en resa som syftar till ett mål, en ankomst.⁵⁴⁴

Från berättande till berättelsen

Walter Benjamin understryker att de erfarenheter som överförs från mun till mun är den källa som alla berättare öst ur.⁵⁴⁵ Historieberättaren hämtar sitt stoff ur erfarenheter, påpekar han och historieberättande är ett hantverk genom vilket berättelser

fungerar som traditionskedjor mellan generationer och erbjuder en reservoar av erfarenheter och kunskap. Benjamin gör en stor åtskillnad mellan berättande å den ena sidan och romanen å den andra. Romanen ser han som en isolerad företeelse som handlar om ett enskilt liv. Den varken härstammar från, eller ingår som del i, en muntlig tradition. Romanen kan inte säga någonting allmängiltigt om mänskligheten och kan därför inte heller ge råd på samma sätt som berättandet kan.

Walter Ong ser berättandet som den förnämsta av alla verbala konstformer, eftersom det ligger bakom så många andra konstformer, även de mer abstrakta.⁵⁴⁶ Han formulerar det som att minnen av mänsklig erfarenhet ligger utsträckta i tiden och blir föremål för berättande framställning. Kunskapens och framställningskonstens ursprung är den mänskliga erfarenheten. Det bästa sättet att ge uttryck för denna är, enligt Ong, att redogöra för den på samma sätt som den blir till och fortsätter att finnas, nämligen innesluten i tidsflödet. Att utveckla ett handlingsförlopp är ett sätt att handskas med tidsflödet. Ong redogör för berättandets historia, från dess ursprung i minnestekniker och kulturers bevarande av kunskap genom ett lineärt berättande med intrig och höjdpunkt och pekar på hur talspråkliga kulturer saknar epikens och romanens kronologi och form.

Här förtydligas gränsen mellan berättandet som sådant och själva berättelsen. Det ena är en aktivitet och det andra ett verk, ett självständigt ting. En berättelse skildrar en historia om någonting och har ett huvudtema som håller samman berättelsens början, mitt och slut. Huvudtemat ger berättelsen dess rörelseriktning.⁵⁴⁷ Denna rörelse innebär en ständig dialektik mellan delar och helhet, en hermeneutisk spiralrörelse och denna dialektik kan uppfattas som en symbol för en process som aldrig avslutas. Berättelsen representerar ett ytterligare steg i lärandeprocessen och implicerar en förmedling via en annan röst, till skillnad från det direkta sinnliga varseblivandet. Därmed skapas ytterligare en dimension i lärandeprocessen. Den kritiska instans som tidigare av nödvändighet saknats, kan då ges möjlighet att utvecklas.

Härnäst ska gestaltningen av berättelsens roll i lärandeprocesser närmare studeras, med början i ett avsnitt ur en serie producerad av Åke Falck.

Falck kommer till teve 1960 efter många år som dels radioreporter, dels som regissör vid Göteborgs Stadsteater. Under sin tid på teve är han verksam som regissör, skådespelare, manusförfattare och programledare och delaktig i omkring femtio produktioner fram till sin död 1974. Några exempel är musikprogrammen *Si viskarlen kommer* om artisten Karl Gerhard, *Hör min bedärmande sommarvals*, om Evert Taube samt *Utan gräns*.⁵⁴⁸ 1962 vinner han Guldrosen i Montreux för produktionen *Kaskad*, en teveshow med bland andra Eartha Kitt och Jan Malmström.⁵⁴⁹

Hösten 1965 regisserar han en serie i fyra delar med titeln *En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till*.⁵⁵⁰ Denna serie ska nu diskuteras ur ett övergripande perspektiv.

En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till (1965)

Programseriens avsnitt är alla uppbyggda på samma sätt. De inleds med en ingress där vi i tur och ordning ser fem män i olika yrkespositioner lämna sina respektive arbetsplatser. Vi förstår genom korta replikskiften att de alla är på väg till sin ”traditionella fredagsträff”. Det är en sjökapten, en sjöofficer, en apotekare, en nyhetsredaktör och en kyrkoherde. Ljudet är omväxlande diegetiskt, bestående av skådespelarnas röster och omväxlande tonas det ned till förmån för en berättarröst, som tillhör Åke Falck.⁵⁵¹ Under vinjettmusiken ser vi hur dessa något äldre herrar anländer genom en ytterdörr in i en hall, för att samlas i ett hem. Efter ett klipp ser vi dem slå sig ned i en ombonad salong efter avslutad middag. Efter ett inledande kort samspråk, börjar en av männen berätta en historia. När berättelsen börjar, tonas genom en dubbelexponering en filmsekvens in som tar över scenen med de fem männen. Scenerna som dramatiserar berättelserna, framställs lätt överexponerade och framstår med sitt långsamma tempo som överkliga i förhållande till salongen med de fem männen. Berättelserna har inga riktigt strama handlingar, skeendena rör sig på ett drömligt sätt. Personerna vi ser, kvinnor, barn, unga, äldre, tycks snarare vara privatpersoner som ovetande filmats, än skådespelare som agerar framför en kamera. När sedan filmberättelsen närmar sig sitt slut, återkommer den ursprungliga berättarrösten. Bilden tonas tillbaka in till den ombonade salongen där männen sitter i soffor och fåtöljer. Kameran panorerer över männen, vilkas ansikten vi får se i tur och ordning, medan de faller några kommentarer om det nyss berättade.

Diskussion kring programexemplet En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till

Redan från programmets början har vi en känsla av en ständig rörelse, inledningsvis genom personernas uppbrott från arbetsplatserna. Sjökaptenen står i öppningen till en styrmanshytt och talar med en kollega, kastar på sig regnrocken och försvinner ur bild. Apotekaren avbryter sig mitt i en rörelse där han håller ett pulver i en flaska, då han kommer på att han måste ge sig av. Scenerna förefaller slumpmässiga, dokumentära, som om kameran varit där av en tillfällighet. Kamerans vinklar är lite sneda och tycks improviserade. Det nedtonade uttrycket hos männen och de personer som helt kort förekommer i deras omgivning lämnar utrymme för tolkning huruvida det är skådespeleri eller autentiska situationer. Även berättarröstens

låga, långsamma tal bidrar till osäkerheten. Hela skeendet präglas av mångtydighet och en otydlig gräns mellan fiktion och verklighet.

Kameran följer dem alla när de var och en anländer till berättarkvällen, ackompanjerade av vinjettmusiken som är livlig och rytmisk. Processerna kring middagen och förflyttandet in i salongen efteråt presenteras i ett kvickt tempo och när de slagit sig ned i olika fåtöljer och soffor fortsätter kameran att panorera. Det faktum att vi nästan enbart får se halvbilder och närbilder och mer sällan helbilder eller översiktsbilder, skapar en intim och fokuserad stämning, ett suggestivt komplement till kamerans rörlighet. Vi ser ansiktena i närbild, de olika uttrycken kring ögon och mun när de lyssnar på varandra. Replikerna är korta och framställs i lågt tempo, vilket också motverkar kamerarörlighetens energiska effekt. Vi hör heller inte riktigt alla ord, vilket understryker känslan av tillfällighet och avsaknad av planerad och regisserad föreställning.

De dramatiserade avsnitten framställs med en annan ljussättning och med andra aktörer och i andra miljöer, vilket skapar en kontrast till salongen med berättarna och en tydlig tudelning mellan två världar. Intimiteten, lugnet och det relativa mörkret i berättarsalongen ger en känsla av centrum, att det är här skeendena frambesvärjs och att den andra världen är fantasin, den imaginära platsen för berättelsernas gestaltning.

Det är berättandet som är i fokus och som utgör verkligheten, medan det som berättas, själva berättelserna, är sekundärt. Berättandet framstår som något som har en egen funktion, oavsett vad berättelsen innehåller. Det är en person i taget som står för berättandet och de som lyssnar gör det utan att reagera nämnvärt. Avslutningsvis nickar man, reser sig och tycks fundera vidare över det man hört och ta det med sig därifrån. Berättandet har en pedagogisk uppgift, inte för att lära ut något specifikt utan för att ge tänkandet struktur, att i en form redovisa en idé. Berättandet står här självständigt och tydliggör skillnaden mot själva berättelsen. Berättelsen, däremot, kan utgöra den extra instans som skapar en möjlighet till kritisk distansering och egen reflektion. Berättandet hjälper tänkandet, berättelsen skapar nästa nivå och det är rörelsen mellan berättande och berättelse som gestaltas i programmet.

Berättelse och gestaltning

Berättelsen som uttrycksform är nära förknippad med berättelsen om en idé om vår identitet. Inom den hermeneutik som Paul Ricœur utvecklar, är det naturligt att betrakta människan som en berättande varelse, med ett grundläggande behov

av att uppfatta livet som en berättelse. Berättelsen är för Ricœur ett medium som hjälper oss att förstå oss själva som mänskliga varelser och ett verktyg som människan tillgriper i sin strävan att förstå det obegripliga, exempelvis tiden.⁵⁵² Berättelsen komponerar sitt eget liv och detta ger oss en struktur att ta efter, där vi kan bli berättaren och huvudpersonen i våra egna liv.⁵⁵³

Ricœurs hermeneutik skiljer sig från Gadamers traditionshermeneutik genom att införa en kritisk instans för att tydliggöra berättelsens kraft att konfigurera och nygestalta mänskligt handlande.⁵⁵⁴ Han utvecklar en hermeneutik som innebär att man upprätthåller en kritisk och frågande attityd till texten och inte alls säkert strävar efter horisontsammansmältning, kanske rentav undviker den. Den distans, som egentligen alltid finns mellan berättare och mottagare, är i det talade språket osynligare, men tydliggörs i en berättelse.

Ricœur modifierar den hermeneutiska cirkeln som hos Gadamer rör förförståelse och nyförståelse, genom att låta den handla om hur det mänskliga livet berättas genom tre moment. Han utgår från Aristoteles mimesisbegrepp och Augustinus uppmärksamhetslära, för att förstå och förklara människans förhållande till tiden och berättelsens temporalitet.⁵⁵⁵ Det han intresserar sig för är på vilket sätt den vardagliga erfarenheten av tiden omvandlas när den silas genom berättelsen.⁵⁵⁶ Berättelsens intrigskapande förmåga får berättelsen att fungera som en mimesis, en kreativ imitation av mänskligt handlande.⁵⁵⁷ *Mimesis* rör sig enligt Ricœur mellan det förgestaltade, *prefigurerade* livet, det gestaltade, *konfigurerade* livet och det nygestaltade, *refigurerade* livet.⁵⁵⁸ Här kan det mänskliga livet berättas genom tre moment: det icke-gestaltade, förberättade livet, själva berättelsen och den omtolkning av livet som berättelsen åstadkommer och därmed det förändrade livet.⁵⁵⁹ *Mimesis 1*, eller den prefigurerade tiden, kallar han den vardagliga, levda tiden, medan *mimesis 2*, den konfigurerade tiden, utgörs av själva berättelsen. *Mimesis 3* slutligen, den refigurerade tiden, handlar om mottagandet av berättelsen. Ricœur menar att från en hermeneutisk utgångspunkt har läsningen av ett litterärt verk en medierande funktion på tre nivåer.⁵⁶⁰ Det är en mediering mellan människan och världen, *referentiality*, en mediering mellan olika människor, *communicability*, samt medieringen mellan människan och henne själv, *self-understanding*. Det är i denna *self-understanding* som det tredelade mimesisbegreppet är aktivt.

På detta vis fungerar berättelsen, menar Ricœur, som ett sätt för människan att hantera den svårgripbara tiden. Berättandet humaniserar tiden, tiden blir mänsklig tid genom att vara berättad tid och sammanbinder astronomisk tid med fenomenologisk, upplevd tid.⁵⁶¹ Genom att människan berättar om sitt liv och tar del av berättelser om andras liv, kan hon nygestalta synen på sitt eget liv och dessutom

orientera sig i sitt tidsliga liv. Genom det narrativa verktyget sätts handlingar och liv in i ett tidsperspektiv och här vill Ricœur lyfta fram ytterligare ett tidsperspektiv, det historiska. Den historiska tiden, understryker Ricœur, är som en bro över klyftan mellan astronomisk och upplevd tid, framförallt genom tre kopplingar, *kalendertiden*, *generationsväxlingarna* och *spåren*.⁵⁶² *Spår* är något närvarande som gäller för ett frånvarande förflutet, en förmedling mellan *inte längre* och *fortfarande*. Berättelsen strukturerar, omformulerar och integrerar kunskapen. Den astronomiska tiden och den upplevda tiden får genom den historiskt berättade tiden ett sanningsanspråk. Människan vinner nyförståelse och kan därmed refigurera, nygestalta, sitt liv.⁵⁶³

I nästa exempel ska vi se hur den vardagliga erfarenheten av tiden, som föds ur handlingar och upplevelser i vardagen, omvandlas när den silas genom berättelsens spektrum. Berättelsen blir här en förmedling mellan det vardagliga livet och en nygestaltning av det mänskliga livet.

När mamma var liten (660506)

Serien *När mamma var liten* produceras av Ulf Schenkmanis och barnboksförfattaren Inger Sandberg, med utgångspunkt från några av hennes böcker.⁵⁶⁴ Schenkmanis kommer, med bakgrund som folkskollärare, till radion 1960 och gör där många barnprogram, senare även för teve. Det är Schenkmanis som ligger bakom den tidigare nämnda teveserien *Vidskepelse förr och nu*, i fem avsnitt, som visas vintern 1964 och även en serie om avfolkning och glesbygd 1963. Här ska vi se ett avsnitt ur serien *När mamma var liten* från 1966.

Varje avsnitt inleds med en introducerande vardagsscen, där några barn efter varierande händelsesekvenser övertalar sin mamma att berätta en till händelserna anknyttande episod från hennes egen barndom. Berättelserna handlar om hur mamman som liten flicka hamnar i oväntade situationer och gör nya bekanskap och därigenom ser tillvaron på ett nytt sätt. Det kan exempelvis handla om att barnen försöker slippa gå och lägga sig genom att gömma sig, varpå deras mamma låtsas leta efter dem. Detta föranleder barnen att be sin mamma berätta om hur det varit när hon var liten och skulle lägga sig. Efter detta följer en dramatiserad berättelse, som slutligen avrundas i och med att vi är tillbaka i ursprungsscenen med den berättande mamman.

Avsnittet *En konstig första maj* handlar om hur en liten flicka och hennes väninna ska "maja" dvs. göra en första maj-utflykt. Emellertid regnar det denna dag, varför mamman föreslår att de istället ska göra en utflykt uppe på hyreshusets vind. Flickorna tar med sig en välförsedd korg och letar upp ett ledigt vindsutrymme där de slår sig ned. Plötsligt dyker det upp en gammal dam som de börjar prata med och som

de så småningom följer med hem. Hon visar sig vara en granne som är pensionerad teatersminkör. Flickorna får då en kostymering och sminkning till oigenkännlighet och går och överraskar sin mor utklädda som två japanskor. Berättelsens nygestaltning delas upp i flera smådelar: när deras utflykt inhiberas och därefter omvandlas till ett äventyr och när någon dyker upp på vinden, vilket först är skrämmande, men därefter visar sig leda till en ny bekantskap. Modern upplever också en nygestaltning då hon möter två okända japanskor som visar sig vara hennes barn.

Diskussion kring programexemplet När mamma var liten

Liksom vi såg i *En historia till fredag* har programmet två nivåer: berättandet och berättelsen. I den dramatiserade skildringen av mammans berättelse finns två ljudspår parallellt, dels en berättarröst, dels det diegetiska ljudet. Detta gör att den dramatiserade berättelsen framstår som mindre central än berättarsituationen. Efter den färdiga berättelsen återgår vi till vardagen, där både personerna i programmet och vi, ser tillvaron lite annorlunda. Detta sker i en rörelse mellan tre moment, det förgestaltade, det gestaltade och det nygestaltade och därmed förändrade livet. Om utgångspunkten är att det finns ett stoff, ett innehåll och att detta ges en form, såsom en berättelse, konfigureras därmed en prefiguration som i sin tur kan leda till en refiguration. Berättelsen, den narrativa fantasin, blir här ett sätt att nå förståelse om sig själv och sin omvärld i det att förståelsen innehåller själva förklaringen. Berättelsen blir alltså en förmedling mellan det vardagliga livet och en nygestaltning, ett omskapande av det mänskliga livet.

Ricœur tycks vara ense med Aristoteles när han reflekterar över de dominerande formerna av berättande aktivitet, nämligen historikernas respektive de fiktiva berättelsernas historia.⁵⁶⁵ Historisk kunskap har i sig en narrativ struktur och berättandet kan också ses som grundprincipen för historiskt tänkande. Berättelser kan formuleras som svar på frågor kring nuet såväl som det förflutna och bildar på så vis ett historiemedvetande och detta i sin tur har sina uttrycksformer i en kultur. Berättandet kan hjälpa oss att strukturera den obegripliga tiden genom att separata händelser ordnas till meningsfulla helheter. Genom den narrativa fantasin kan människan nå förståelse om sig själv och sin värld.

Att betrakta ett historiskt skeende ur berättelseperspektiv behöver, som vi ser, inte bara skildra stora avgörande händelser, utan kan även fokusera på den lilla/långsamma historien, där vardagen och individen är studieobjekten snarare än exempelvis politiska skeenden. Den lilla historien är till sin natur detaljrik och kunskapen är flerskiktad. Kunskap som förmedlas i detta sammanhang har ett mikrohistoriskt perspektiv med förankring i detaljen, det till synes perifera. Berättelsens funktion

behöver inte uppfattas som främst ett didaktiskt instrument, genom vilket vi kommunicerar eller förmedlar något redan känt.⁵⁶⁶ Istället är berättelsen i sig den process inom vilken vi växer, utvecklas och lär oss något om oss själva.

Vändpunktens betydelse

Ricœur lyfter fram vissa romaner som fabler om tiden, som han menar fungerar som laboratorium för en fiktiv erfarenhet av tiden.⁵⁶⁷ Läsaren tillägnar sig textens värld kritiskt eller naivt och får genom det litterära verket sin värld refigurerad, nygestaltad. Dikten, tycks han i likhet med Aristoteles mena, har en djupare, mer allmängiltig förmåga att fånga sanningen än vad historievetenskapen har. Det är i mötet mellan berättelsens värld och handlingens verkliga värld som en horisontsammansmältning kan ske och därmed möter Ricœur Gadamer.⁵⁶⁸ Att tillägna sig berättelsen är att tillämpa den på sitt eget liv, genom att avslöja dolda drag, vilket öppnar för möjligheter framåt i tiden. Berättelsen kan bereda vägen för en annan, berikad framtidshorisont.⁵⁶⁹ Att förstå är inte att låta sig speglas i texten, menar Ricœur, utan att utsätta sig för texten.⁵⁷⁰

Att följa med i en historia innebär att förstå en följd av handlingar, tankar och känslor som har en riktning och som bjuder på överraskningar i form av sammanträffanden, igenkännanden, avslöjanden eller vändpunkter.⁵⁷¹ Denna ovisshet gör det nödvändigt att följa historien till dess slut. Närmast ska vi i programmet *Strax efter midnatt* få delta i en berättarkväll, där ett antal personer sitter runt ett bord och berättar historier som var och en har sin speciella vändpunkt eller peripeti.⁵⁷² Programmet är producerat av Berndt Callenbo, skådespelare, regissör, manusförfattare, med en lång produktion bakom sig på film och teaterscener, dock inte i någon större utsträckning för teve.

Strax före midnatt (651224)

Vi ser på avstånd ett sällskap sitta runt ett bord omgivna av mörker. Genom en kameraåkning närmar vi oss sällskapet som skrattar och skålar, därefter fortsätter kameran åka runt personerna, som presenteras för oss genom att en skål med frukt skickas vidare mellan dem, vilket kameran följer. Det sker i en ständigt pågående rörelse, både i kamerans egen panorering och i händerna i bild, som sänder frukt-skålen vidare. Vi skymtar då och då ett dignande bord dukat med frukt, mat, skålar, flaskor och sejdlar. Så stannar kameran vid en kvinna med bakåtstruket hår, glasögon och svart tröja med hög polokrage. Det är skådespelerskan Marianne Stjernqvist och hon tittar ned i en bok som hon har i famnen. Det tystnar omkring henne

och hon börjar, med blicken fortfarande kvar i den uppslagna boken, berätta om en missnöjd författare, som i sin desperata kamp för att kunna skriva riktigt bra försöker bli olycklig eftersom han tror att själva olyckligheten är nyckeln till ett bra författarskap. Inget av det han företar sig leder emellertid till olycka, förrän han oväntat blir förälskad, tyvärr obesvarat. Därmed uppnår han slutligen sin olycka, men vid det laget är målet inte längre intressant att uppnå. Vändpunkten består i att protagonistens målsättning visar sig leda till något helt annat än han tänkt.

Efter detta sjunger Monica Nielsen, som i motsats till Marianne Stjernqvist håller blicken stadigt in i kameran, en sång riktad till en person, ett "Du". Hon vänder sig direkt till oss och förklarar för oss genom texten att "vi" inte tycks mena allvar i kärleken mellan henne och oss. Hon beskriver ingående sitt missnöje och sin besvikelse och personen hon vänder sig mot, som metaforiskt är vi som tittar, har uppenbarligen uppträtt svekfullt och bedrägligt. Så i sista versen vänder handlingen överraskande och istället handlar texten nu om att det förresten var lika så gott, eftersom hon själv inte vill stanna kvar i relationen, hon heller. Slutet på sången är präglad av hennes likgiltighet och ointresse. Hela sången har handlat om ett försök att överföra en egen skuld på någon annan och vändpunkten inträffar när hon erkänner att hennes ingång hela tiden varit en helt annan än vad hon givit sken av.

Därefter berättar Frej Lindqvist på finlandssvenska en allegorisk saga om Finland och Sverige, huruvida det ena landet är det andras moder. Texten blir alltmer invecklad och personerna runt bordet småkrattar. Det hela slutar med att länderna är "varandras mammor". Ernst-Hugo Järegård berättar avslutningsvis en lång historia om en pojkes speciella upplevelse under en julaftonsmorgon som slutar illa. Programmet fortsätter i samma stil under fyrtiofem minuter med sinsemellan olika framställningar och berättelser, framförda av både äldre och yngre män och kvinnor.

Diskussion kring programexemplet Strax före midnatt

Introduktionen, med mycket ljud och rörelse som stillnar i ett avsmalnande fokus på person efter person, skapar en koncentration. Stämningen framstår därmed som stillsam men ändå intensiv. Rörelsen introduceras som verksam kraft i en berättelse genom kameraåknigen och fruktskålens förflyttning. Berättelserna är alla oförutsägbara i sin form och till sitt innehåll, till synes utan inbördes samband, då deras inramningar framstår som mycket olika. De har det gemensamt att de har tydliga vändpunkter i berättelsen. De respektive berättarna har skilda strategier, någon tittar in i kameran, någon ned i en bok, en tredje betraktar omgivningen. De olika blickriktningarna gör att vi som lyssnare verkligen dröjer oss kvar, i sökande efter detta samband för att uppleva en helhet, ett sammanhang.

Det koncentrerade framförandet skapar också ett fokus att vila i. I synnerhet när Ernst-Hugo Järegård berättar är det svårt att inte uppslukas helt. Ändå händer ingenting rent visuellt, annat än att den berättande sitter framför oss i halvbild. Det ”rum” som skapas genom ljussättningen och som fokuserar enbart på personerna runt bordet bidrar också till en känsla av avgränsning och fokus. I bakgrunden hörs, förutom enstaka skratt eller lågmälda mumlanden, ibland svaga ljud av ett glas som ställs ned eller ett bestick mot en tallrik.

Här fokuseras det utan kommentarer eller illustrationer på *berättelsen*, i relief mot berättandet och den formas av det de har gemensamt: *vändpunkten*. Vändpunkten blir i berättelserna en mental plats där berättelsen kan begrundas och där vi som lyssnare lämnas till våra egna inre bilder och visualiseringar. Det vi tidigare hört måste tas om, repeteras i ljuset av det oväntade och detta ger oss en chans att betrakta det vi hört på ett nytt sätt. Vändpunkterna centrerar energin i berättelsen och gör så att vi fortsätter att lyssna.

Berättelsens inneboende hermeneutik

I en hermeneutisk process, antingen det är en cirkel eller resa, finns det ett mellanrum i vilket mötet med det okända utgör kärnan i bildningsprocessen. Huvudsaken är själva förändringen och dess potential, inte främst att ny kunskap erövrats. Detta mellanrum kan utgöras av en berättelse, den narrativa fantasin, som ett sätt att nå förståelse om sig själv och sin omvärld. I berättelsen finns en ständig rörelse, där man kan komma tillbaka hem, förändrad såväl som likt en nomad som färdas i oändlighet. Berättelsens faser har sina motsvarigheter i den hermeneutiska bildningsresan med avfärden och hemkomsten som är en rörelse mellan det partikulära och det universella, det bekanta och det främmande. Härnäst ska berättelsen belysas ur ett hermeneutiskt perspektiv i ett program av Gunilla Marcus.

Gunilla Marcus är journalist och författare och en av producenterna bakom serien *Tid för annat* från 1964–65, som behandlade alla möjliga fritidsintressen. Några av avsnitten är *Om hobby på lek och allvar*, *Olika kryddor, laga mat, äta gott, om matglädje i olika former* och *Satsa på fritid: ett reportage kring hobby och avkoppling i Årvidaberg*.⁵⁷³ Under sjuttioalet producerar hon ett flertal program. I hennes program *Långpromenad i Eken* ska vi titta närmare på ett pendlande mellan förförståelse och nyförståelse och mellan berättelse och gestaltning, i ett gemensamt utforskande av historiska skeenden.⁵⁷⁴ I programmet gestaltas några olika författarpersonligheter och deras respektive tematik, speglade mot Stockholmsmiljöer i olika epoker.

Långpromenad i Eken: i spåren efter fader Movitz, Vesper Johnson och andra stockholmsfigurer (660704)

Inledningsvis ser vi i helbild en kaj i samtidens Stockholm, där en visslande man klädd i tröja och långbyxor går framåt med raska steg och förbi kameran ut ur bild. Vi hör gitarmusik och en mansröst som deklamerar en text om *en promenad i Eken, vår stad, i spåren efter fader Movitz och andra kända stockholmsfigurer*. Kameran zoomar in en vandrande person, kanske samma som för en stund sedan. Vi hör måsar och en mansröst som läser inledningstexten ur August Strindbergs Röda Rummet.⁵⁷⁵ Kameran panorerar över Mosebacke och visar utsikten som den lästa texten handlar om. Vi ser änder som ligger i gräset och i närbild en man på en gammal skuta. Kameran panorerar över Slussen och efter ett klipp ser vi i närbild en man som tittar genom en myntkikare, förmodligen på denna utsikt.

I nästa klipp ser vi en helbild över ett betydligt äldre Stockholm än 1966, från sekelskiftet. Vi ser ett ånglok passera och hör kyrkklockor slå. Tiden har alltså förflyttats bakåt och mannen vi tidigare såg, bär nu sekelskifteskädrer. Musiken har tystnat men mansrösten fortsätter läsa Strindbergs text om stockholmskyrkorna, som visas i bild en efter en, i motljus med kontrastrika ljus- och skuggspel.⁵⁷⁶ Så tystnar rösten, vi förflyttas i tid och rum till Urvädersgränd på Södermalm och vi ser i helbild Carl Michael Bellmans hus. En kvinnoröst talar om Bellman och i bild ser vi vår man från de tidigare sekvenserna ställa sig utanför Bellmans hus, medan rösten berättar om de olika figurerna och karaktärerna i Bellmans sånger. Vi ser hur mannen slår upp en dörr i fastigheten och i nästa klipp befinner han sig inomhus, i det som då var Bellmans hus, men som i samtiden är Par Bricoles museum.⁵⁷⁷ Vi hör lutspelet och vår man kliver in i rummet, nu klädd som Bellman. Han smiter upp för en trång trappa och springer med tidstypiska skor, som visas i närbild, på en ojämn stenläggning. Så ser vi efter ett klipp hur hans hand dunkar på en dörr. Vi ser handen i närbild. Lutspelet tystnar. I nästa bild är vi inne i Bellmans lägenhet och en mansröst berättar om att Bellman brukade raljera och skämta mycket. Vi ser i närbild föremål i Bellmans hans hem: en enkel säng, ett bord, en pipa.

I en kamerapanorering ser vi Riddarhuset och ett äldre gult, lågt stenhuss mittemot, vilket enligt en skylt är platsen för Justitierevisionen. Med hjälp av en kameraåkning förs vi in i huset, vi hör alltså lutan som nu spelar *Joachim uti Babylon*.⁵⁷⁸ Framför ett valv ser vi dubbelexponerade filmsekvenser med kvinnor och män klädda i 1700-talsdräkter. De skrattar, lyfter bågare och rör sig hastigt in och ut ur valvet och upp och ned i trappor. Vi förstår att huset nu rymmer ett annat liv, för samtidigt tonas ljudet av skrivmaskinsklapper in, *kontorets verkliga ljud idag*.

Med ett klipp förflyttas vi till Sergelgatan, i närheten av Hötorget och en röst

berättar att där låg en gång konstnären Tobias Sergels hus. Kameran panorerer vidare upp till en man på en terrass strax ovan Sergelgatan.⁵⁷⁹ Mannen tittar in i kameran och berättar att vi nu ska ge oss av *till gamla gårdar där Bellman hörde hemma mer än annorstädes*. Vi ser i närbild en karta över dessa gårdar och deras placering i stockholmsområdet. Efter denna inklippta bild ser vi samme man skynda nedför rulltrappor bort från terrassen och kameran följer honom. Hans ansikte skymtar skrattande, halvt bortvänt och han tittar återigen hastigt in i kameran. Han är nu åter klädd som han var i den första sekvensen vid hamnen, i tröja och långbyxor.

I nästa klipp ser vi honom nu springande med en rykande pipa i munnen. I en inklippsbild visas en översiktskarta över en busstur ut till Årsta via Gullmarsplan och därefter ser vi en buss framifrån vid en hållplats. Bussen är försedd med en stor skylt där det står nummer 91. Mannen dyker upp i bild och hoppar ombord på bussen. Vi befinner oss nu, med kameran, ombord på bussen och ser höghus och höga, smala tallar passera förbi. Förutom motorns ljud hör vi fågelkvitter. Bussen stannar, mannen hoppar av och en kvinnoröst berättar:

Berättarröst: ... *överallt kan man spåra de gamla gårdarna i de nya förorterna. Årstafruns tid, hennes kavaljerer, fanns allesammans här och levde sina liv ... Under ett år bodde Bellman här.*

Vi ser mannen promenera in på en stor gård, som vi nu förstår är Årsta Gård, kameran zoomar in på byggnaden och åker uppför trappor, genom gångar, genom ett stort ljusst rum med träväggar, golv med breda plankor och sparsam möblering.⁵⁸⁰ Endast ett enkelt bord och några stolar är synliga. Det är tyst förutom några korta kommentarer från kvinnorösten:

Berättarröst: ... *det stora rummet där Årstafrun ledde allt arbete som gjordes på gården året om och där stora fester ägde rum.*

Vi hör nu Bellmans visa *Ack du min moder* sjungas av Sven-Bertil Taube, medan vi ser flera gamla stugor, där alla Årstafruns anställda bodde, både pigor och drängar.⁵⁸¹ Vår man uppenbarar sig, nu klädd till dräng, intill en björk strax ovanför en liten slänt. Han talar medan han tittar in i kameran snett ovanifrån. I bakgrunden hör vi vinden, fågelkvitter och alltså helt svagt sången. Han berättar att de under dagen bevittnat en avrättning, ett av de stora nöjena och att det därefter blev några supar hos Söderströmskan, en lönnkrog.

Vi ser efter ett klipp vår man, återigen klädd i sina vardagskläder, ute på en brygga för att ta en båttur och vi hör *Solen glimmar* spelas.⁵⁸² Vi befinner oss så på båten som färdas förbi stora militärfartyg och bryggorna Östanvik och Klubbacken, till Hägerstens gård.⁵⁸³ Kameran följer hur båten lägger till och panorerer sedan långsamt upp till en gammal gunga som sakta rör sig, hängande i långa rep från ett högt träd. Vi ser vår man skynda uppför en brant slänt och försvinna in i ett lågt trähus. En mansröst berättar att Bellman brukade spela kort här. Kameran zoomar in genom ett fönster med äldre glas, vi hör röster sjunga därinne och skymtar händer sysselsatta med kortspel. Så ser vi kortspelet ovanifrån, där händer, nu klädda i volangärmar, delar ut stora spelkort. Slutligen ser vi på håll tre män och en kvinna i 1700-talskläder runt ett bord.

I nästa klipp befinner vi oss på resa igen, nu med häst och vagn. Vi hör Bellmans visa *Liksom en herdinna*, i ett långsamt tempo.⁵⁸⁴ En mansröst berättar: *Bellman hämtade mycket inspiration från den här miljön*, där han bodde hos sin syster och hennes man på Hägerstens gård ... *han skrev till sin syster och tackade för vila och ro för själen*. I närbild ser vi ett par fötter, iklädda tidstypiska skor, kliva av vagnen. I nästa bild ser vi en kvinna skynda uppför en trappa. Därefter ser vi en rad oskarpa bilder med skuggor och dubbelexponeringar.

Vi hör så ett högt ljud, en skräll och i nästa stund har vi förflyttats till ett pågående brobygge i nutid. En mansröst berättar att man kan ana kvarlämningar från Bellmans tid idag. I helbild ser vi mannen som skyndar vidare i Stockholms innerstad, vid Sergels torg. På nytt får vi se en ny karta, denna gång över Södermalm och strax därpå befinner vi oss på spårvagn nr 8 mot Åsögatan. Vi hör en mansröst läsa en text ur Per Anders Fogelströms stockholmsskildringar, medan vi färdas över Södermalm förbi små stugor, träd och plank. Vi hör dämpad munspelmusik och en kvinnoöst som berättar om trångboddheten som rådde *trettontusen dagar före folkhemmet*. Vi ser några yngre personer sitta på stenhällar och teckna av stugorna och rösten nämner att där låg en gång stugan som folket i Fogelströms böcker bebodde. En man i bild berättar kort om dessa personer, i bakgrunden spelas Kväsarvalsen. Vi ser nu gamla ruckel, torrdass, fallfärdiga hus, en katt bland ruinerna och slutligen en panorering upp över Sofia kyrka.

Berättarröst: *Så kan man gå runt och besöka både Dr Glas och Hjalmar Söderberg – och samtidigt Tjänstekvinnans son ... och här hade Gertrud sitt möte med den unge pianisten.*⁵⁸⁵

På avstånd hör vi vaktparaden spela marschmusik. Vi ser Borggården och musiken ökar i styrka.

Berättarröst: ... och där satt den åldrade Bellman som fånge.

Kameran visar Slussen.

Berättarröst: *Slussen ... hjärtat ... pulsen ... Vesper Johnson presenterar sig ...*

Musiken slår nu om till släpig femtiotalsjazz, med vispar mot virveltrumma och vi ser en man i slängkappa som visar sig vara Stieg Trenter.⁵⁸⁶ Han berättar om mysterier som han löst och strax befinner vi oss på en plats utanför Centralbadet, där Trenter står och röker. Vi ser en gammal telefonkiosk, omnämnd som *en av stans sista* och strax därpå ser vi *herr Trenter* skynda in i den. Därefter ser vi en närbild på en nummerskiva och sedan mannen i slängkappa springande längs gator.

B: ... *Hamngatan, kvarteret Hästen ... Observera alla möjligheter till oförhappandes händelser ...*

I programmets sista bild ser vi mannen hoppa över ett räcke och försvinna ur bild.

Diskussion kring programexemplet Långpromenad i Eken

Vi kastas rakt in i en resa, som redan då programmet börjar har pågått och pågår, fram och åter, mellan olika tidsrum, en resa till synes utan mål. Rörelsen är ständig och de olika tidsrummen existerar parallellt och befolkas av ljud, kroppar och minnen. Intrycken kommer från flera håll och flera nivåer samtidigt. Personerna som skymtar är till en början inte specifikt identifierade, men så småningom framtonar en protagonist som tycks alterera mellan tider och identiteter. Denna person fungerar understundom som en ciceron, i det att han ibland hastigt möter vår blick rakt in i kameran, ofta med ett svagt leende. Hans karaktär är dock undflyende, han tycks ständigt vara på språng och glida in och ut ur olika identiteter.

Skiftande musikstycken spelas på olika instrument, både diegetiskt och ickediegetiskt, glider mellan filmens inre handling och yttre berättarram. Flera olika röster hörs, dels berättande, dels med litterära citat, dels existerande i själva berättelsen. Ljudet i övrigt består, förutom av musik, i omgångar även av natur- och miljöljud. Olika rörelser, fenomen och tider manifesterar sig parallellt och gemensamt. Det tycks vara ett spel som pågår, ett spel som har sina egna regler. Spelet handlar om ett förflyttande mellan tidsrum, där reglerna liknar de som förekommer i barns lekar. På samma plats där skrivmaskinsknatter från ett nutida kontor hörs, befinner sig ett festsällskap från en annan tid, som gengångare och reminiscenser av rörelser från det förflutna i det

hus som nu rymmer annat liv. Mannen som i ena sekunden har vardagskläder från samtiden, är i nästa sekund iförd 1700-talsdräkt. I det ena klippet ser vi människor i bekanta miljöer i en samtid, i nästa klipp är vi förflyttade till en 1700-talsmiljö. Förbindelser skapas mellan det bekanta och det obekanta, mellan det egna och det främmande. Traditionen är fysiskt närvarande, men inte tungt belastande, utan flyter fritt i tid och rum. I täta klipp mellan moderna och historiska miljöer och företeelser betonas sambandet mellan olika tider. Länken mellan människorna i denna miljö nu och då beskrivs i samspelet mellan ljud och bild, människor sitter och tecknar husen i de vilka alldeles nyss, som omtalas i den litterära text som läses, bodde.

Det pågår en rörelse mellan modernitet och tradition, storstad och landsbygd, dröm och verklighet, dåtid och nutid. Skeendena och företeelserna är samtidiga. Sambandet ord-bild-ljud finns på flera nivåer. Gränsen mellan tidsepoker och människor suddas ut och alla företeelser och fenomen genom tiderna jämsställs. I försök att förstå en annan tid, tar vi på oss dess kläder och utför dess rörelser som om det vore vi själva.

Den hermeneutiska bildningsresan tar fysisk form i programmet. För att kunna tolka och förstå måste vi placera oss i det främmande och okända och göra det till vårt, gå in med vår egen förförståelse och genom mötet med det främmande skapa en nyförståelse. Vår huvudperson tar avstamp i traditionen, försätter sig i ständigt nya positioner och förvandlas på nytt, men varje ny persona lämnas till förmån för nästa okända möte och tolkningarna går över i varandra. För att försöka förstå en annan tid än vår egen, måste vi placera oss i den, men vi måste därefter gå vidare, aldrig stanna: kunskapsresan har inget slut.

Detta är även Gadamer's beskrivning av människans bildningsresa, där hon vandrar mellan det egna och det främmande i en ständig rörelse som aldrig tar slut.⁵⁸⁷ Det handlar om en självförståelsens väg som är omöjlig att tillryggalägga, eftersom vägen är själva målet.⁵⁸⁸ Vi ser i programmet den verkningshistoriska process Gadamer diskuterar, som innebär att tolkningen aldrig har ett slut och ett verk aldrig kan uttömmas.⁵⁸⁹ Förståelsen är indragen i ett traditionsskeende där förflutet och samtid oavbrutet förmedlas.⁵⁹⁰ Programmet slutar också i enlighet med detta, mitt i en fortsättning, där den föränderlige mannen bokstavligen överträder ett hinder, en gräns för att följa möjligheterna till *oförhappandes händelser* som kommer att fortsätta, men nu utan oss.

Vi har tillbringat tid tillsammans med gestalter ur böcker, sånger och ur historien parallellt med andra levande personer och miljöer. Det är en gestaltad läsupplevelse, en audiovisuell resa genom litteraturens tid och rum, där det förflutna alltid finns kvar i nuet och sammanbinder historien med framtiden. Det som en gång var, har

lämnat spår efter sig överallt, mitt i de vardagliga miljöer som vi dagligen beträ-
der, om det så är en telefonkiosk eller bostäder, namn på gator eller kyrkklockors
ljudande. Dessa spår eller märken kan, med Ricœur, vara något närvarande som
gäller för ett frånvarande förflutet och utgöra en förmedling mellan det förflutnas
inte längre och spårets *alltjämt*.⁵⁹¹

Ars Retentio – sammanfattande diskussion

Ars Retentio knyter i sin benämning an till en temporal aspekt på uppmärksamhets-
begreppet, med ett förhållande till ett förgånget och till muntlig och visuell tradi-
tion. Medan programmen i *Ars Attentio* gestaltar ett direkt sinnligt varseblivande,
ligger fokus i *Ars Retentio* på program som gestaltar berättande och berättelse som
moment i lärandeprocessen.

I kapitlet *Ars Retentio* tar jag inledningsvis avstamp i Walter Ongs formulering
om medierna som en fortsättning på den muntliga kulturen, i en diskussion
kring hur muntlig och visuell tradition gestaltas och förvaltas i en rad program. I
Kristian Romares *Pär Kyrkomålare* ser vi genom det visuella bildspråket parallell-
lerna mellan gestalter i freskerna och människor som levde i närheten av Siegård
medan bilderna skapades. Sambandet mellan bild och levande liv understryks
och även mellan ett förflutet, ett nu och ett kommande, i en scen där vi ser ett
barn leka med en gunghäst och därefter en fresk där en gunghäst målats in. Kyr-
komåleriet jämförs med fåglars sång och rop som hörs vida kring, motsvarande
en sorts meddelanden genom tid och rum, en kommunikativ akt, som indikerar
att akten i sig utgör själva innehållet.

Berättelsens rötter i muntlig tradition gestaltas i en rad möten med rapsoderna
Simes-Ville, Vendela Johansson och Pälle Näver. Muntlig tradition framstår som
berättelsens grund men själva berättandet ges en funktion och berättelsen en annan
och det som i de nyss nämnda programmen står i centrum är berättandet som
process, inte själva berättelsen. I Karl-Axel Sjöbloms *Han minns det som igår* och i
avsnitten ur Lasse Holmqvists serie *På luffen* åskådliggör de respektive rapsoderna en
muntlig tradition där berättaren i kraft av sig själv blir en förkroppsligad erfarenhet.
Här är personliga erfarenheter och ett förflutet förmedlat direkt ur ett personligt
sinne utan omvägen via en färdigställd berättelse. Den muntliga traditionens dubbla
natur, i form av såväl ett fenomen som en process, gestaltas i programmen och vi
ser hur en stor del av det förmedlade består av mer än bara orden, nämligen den
muntliga och fysiska gestaltningen i direkt relation med en lyssnare, som därmed
görs delaktig i den narrativa akten.

För den homeriske diktaren handlade det å ena sidan om att förhålla sig till en tradition och en uppsättning regler, å andra sidan om ett självständigt skapande utifrån detta material och vi kan se en pendling mellan dessa olika uttryck i programmen. Berättaren förkroppsligar ett historiskt skeende, som kan vara förankrat både i resan och myten och i Pålles Nävers, Vendela Johanssons och Simes-Villes berättande finns delvis inslag av sjömannens resor och utblick, men framförallt av bondens förankring i hembygden, traditioner och mytologi.

Distinktionen mellan berättande och berättelse tydliggörs i Åke Falcks *En historia till fredag*, där berättandet utgör verkligheten som står i förhållande till berättelserna. Berättandet framstår som något som har en egen funktion, oavsett berättelsens innehåll. Berättandet ges en pedagogisk uppgift, inte för att lära ut något specifikt utan för att ge tänkandet struktur, att i sin form redovisa för sin idé. Berättandet står här självständigt och tydliggör skillnaden mot själva berättelsen. Berättandet hjälper tänkandet, berättelsen skapar nästa nivå och det är rörelsen mellan berättande och berättelse som gestaltas i programmet. Här gestaltas hur berättelsen kan hjälpa oss att strukturera den obegripliga tidsuppfattningen genom att separata händelser ordnas till meningsfulla helheter. Det är i mötet mellan berättelsens värld och handlingens verkliga värld, som en horisontsammanmätning kan ske.⁵⁹²

I Berndt Callenbos *Strax efter midnatt* är det i stället berättelsen som står i relief mot berättandet. Här följer vi med i separata berättelser, vilket innebär att vi fokuserar på att förstå en följd av handlingar, tankar och känslor som har en riktning och som bjuder på oväntade vändpunkter.⁵⁹³ Denna ovisshet gör det nödvändigt att följa historien till dess slut för att få förståelse. Vändpunkterna centrerar energin i berättelsen och gör så att vi fortsätter att lyssna. Just det narrativa elementet, det vill säga förståelsen som ett förverkligande av förmågan att följa med i en berättelse, gör förklaringen till en naturlig förlängning av förståelsen samt tydliggör rörelsen mellan förståelse och förklaring. Här finns en inbyggd konflikt som är konstruktiv, då den tvingar till ständigt pågående utveckling. Berättelsen kan ge kontext, sammanhang och mening åt en tillvaro som framstår som kaotisk, fragmentiserad eller abstrakt.

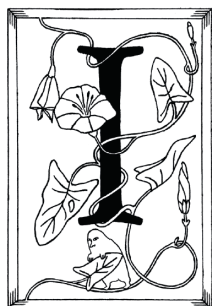
Berättelser kan formuleras som svar på frågor såväl kring nuet såväl som kring det förflutna och bildar på så vis ett historiemedvetande. Detta i sin tur har sina uttrycksformer i en kulturs ”stora berättelser”. Vid sidan av dessa metanarrativ finns de små berättelserna, mikroperspektivet, som gestaltas i Ulf Schenkmanis *När mamma var liten*. Berättelsen i sig, den narrativa fantasin, blir ett sätt att nå förståelse om sig själv och sin omvärld i en rörelse mellan tre moment: det prefigurerade, det konfigurerade och det refigurerade och därmed förändrade livet. Berättelsen är en förmedling mellan det vardagliga livet och en nygestaltning och kan på så vis bidra

till ett omskapande av det mänskliga livet. Berättelsen blir den extra instans som skapar en möjlighet till kritisk distansering och egen reflektion

Programmen gestaltar således berättandets och berättelsens olika funktioner i lärandeprocesser. I *När mamma var liten* liksom i *Strax före midnatt* fungerar själva berättelsen som det som förändrar oss och hjälper oss att nygestalta synen på våra liv. Det implicerar en förmedling via en annan röst, till skillnad från vid direkt sinnlig varseblivning. Den kritiska instans som saknas i en horisontsammansmältning, tillför via berättelsen ytterligare en dimension till lärandeprocessen. Exempel på detta ser vi i alla tre ovannämnda program (*När mamma var liten*, *En historia till fredag* och *Strax före midnatt*). Den estetiska gestaltningen vandrar mellan fokus på berättandet till fokus på själva berättelsen och aktualiserar ett distanserat mellanled i varseblivningen. En kritisk instans i nyförståelsen aktiveras då den direkta sinnliga dimensionen fjärras. Uppmärksamheten kan skärpas genom berättelsen eftersom dess struktur skapar en förväntan, då en orsakskedja ska leda fram till något. Det är genom vändpunkter som berättelsen har en inneboende potential att vidmakthålla kontakten med lyssnarens intresse.

I Gunilla Marcus *Långpromenad i Eken*, slutligen, ser vi både ett pendlande mellan förförståelse och nyförståelse och mellan berättelse och gestaltning, i en audiovisuell resa genom litteraturens tid och rum, där det förflutna alltid finns kvar i nuet och sammanbinder historien med framtiden. När vår protagonist i *Långpromenad i Eken* rör sig genom tider och existenser pågår ett tolkningens skeende, ett upptäckande och avtäckande, där det bekanta lämnas gång på gång och det främmande ständigt är ankommande. Programmet är en gestaltad läsoplevelse, där berättelsen tillägnas genom att tillämpas på det egna livet och den hermeneutiska bildningsresan tar fysisk form. Den historiska tiden får utgöra en bro över klyftan mellan astronomisk och upplevd tid då protagonisten förflyttar sig i tid och rum.⁵⁹⁴ På denna resa finner vi *spår*, något närvarande som gäller för ett frånvarande förflutet, en förmedling mellan *inte längre* och *fortfarande*. Den astronomiska tiden och den upplevda tiden får genom den historiskt berättade tiden ett sanningsanspråk. Berättelsen strukturerar, omformulerar och integrerar kunskap och vi får en möjlighet att vinna nyförståelse och nygestaltning.

ARS



INTENTIO

LEKENS
ESTETIK

Introduktion

I *Ars Intentio* placeras program som gestaltar lärandeprocessen med *leken* som uppmärksamhetsform, med temporal förankring i ett vardande, i lekens skapande moment. De begrepp som närläsningen här utgår ifrån är lekens fenomenologiska, estetiska och psykoanalytiska dimensioner samt konstserfarenheten som lek. De program som är aktuella i detta kapitel är: *Bure, bure, bränne, Bro, bro, breja, Fantasimissimo, Vi hade en pappa, Splattra, Kludda Krumelurer, Bakgårdsfantasier, En torrnålsgravör* och slutligen *Pappas dockor*. Kapitlet inleds med en kort teoretisk genomgång, en översikt över lekens plats i teveutbudet, varefter följer programanalyserna.

Kort teoretisk översikt

Leken har definierats på olika sätt beroende på vetenskaplig tradition men det finns några återkommande kriterier: leken är rolig, frivillig och ett självändamål där processen dominerar över målet och den utmärks av hängivenhet och självförglömmelse.⁵⁹⁵ Lekens betydelse för människans utbildning lyfts fram redan av Platon i hans beskrivning av idealstaten, där han understryker att det är genom leken och inte med våld, som barnet ska ledas in på vetandets vägar.⁵⁹⁶ Det som är centralt i hans resonemang är att ingen kunskap som påtvingas människan kan bli varaktig. Försöken att på ett mer systematiskt sätt förklara leken och dess drivkrafter och eventuella ändamål började under 1800-talet och kallas i vissa sammanhang för klassisk lek teori.⁵⁹⁷ De tidigaste teorierna som försöker förklara leken ur ett evolutionärt

perspektiv kommer jag inte att gå närmare in på.⁵⁹⁸ Lekteori inom den kognitiva och utvecklingspsykologiska traditionen har fokuserat på sambandet mellan lek och tankeförmåga hos barn.⁵⁹⁹ Inom kognitionsforskning gör man tydliga kopplingar mellan lek och lärande, men även mellan lekande och empati/inlevelse och här finns en viss parallell till min undersökning.⁶⁰⁰ Det för undersökningen primärt relevanta synsättet på leken är emellertid en fenomenologisk inriktning med fokus på leken som kulturbegrepp och även en psykoanalytiskt inriktad idétradition, med ett övergripande estetiskt perspektiv. De lekbegrepp jag finner användbara för mitt syfte belyser leken som kulturyttring och som moment i lärandeprocesser.

Lekens medel och verktyg kan betraktas ur olika estetiska perspektiv. I sin undersökning av lekens estetik diskuterar Gunilla Lindqvist leken ur ett *lyriskt-musikaliskt* perspektiv, där leken hämtar medel och verktyg ur musikens, poesins eller dansens område.⁶⁰¹ Det *dramatiskt-litterära* perspektivet har enligt Lindqvist fabeln eller dramats handling som utgångspunkt och hämtar också formler och uttryck från folksagan. Sett ur detta perspektiv blir det tydligt hur leken utgör grunden för den dramatiska formen, teatern.⁶⁰² Utgångspunkten i Lindqvists resonemang är Lev Vygotskijs uppfattning om leken som barnets sätt att tänka. I detta synsätt finns en parallell till Gadamers syn på konsten som kunskap och att erfarenheten av konstverket betyder delaktighet i denna kunskap.⁶⁰³ Den estetiska erfarenheten är, menar han, ett sätt att förstå sig själv.⁶⁰⁴

”Människan leker bara när hon i ordets fulla bemärkelse är människa och hon är helt och hållet människa bara när hon leker”.⁶⁰⁵ Denna inom estetikens tradition kända sentens är hämtad från Friedrich von Schiller, tysk författare och filosof som skrev dramatik och lyrik. Han avhandlade även estetisk teori och utvecklade en idé om människans lekdrift som haft stor betydelse för efterkommande lekteori.⁶⁰⁶ Hans samlade brev om estetisk fostran handlar om hur människan inom sig bär en idealversion av sig själv. I sina försök att komma så nära idealbilden som möjligt, slits hon i ett växelspel mellan två drifter, där naturkraft står emot moralisk kraft och materiella, sinnliga drifter står emot formella förnuftsdrifter.⁶⁰⁷ Det som fungerar som en förmedlande kraft mellan dessa är leklusten som för samman materiell drift och viljan till form och yttrar sig i estetisk verksamhet, där konst blir föreningen mellan förnuft och skönhet. Leken, eller lekdriften, är den drift som skapar harmoni mellan driften efter form och den sinnliga driften och i leken når människan sin fulländning.⁶⁰⁸

Homo ludens

Schillers idé om leken som den aktivitet ur vilken ordning skapas, men också den plats där människan är fri att vara sig själv, har haft stor betydelse för Johan Huizingas kulturhistoriska lekteori. Huizinga utvecklar leken som kulturhistoriskt begrepp i sin bok *Homo Ludens*.⁶⁰⁹ Leken, menar han, är äldre än människan, rentav äldre än kulturen och är gemensam för såväl djur som människor. Alla mänskliga kulturyttringar har sitt ursprung i leken: myter, riter, språk och även lag och rätt. Huizingas definition på lek lyder: ”Lek/spel är en frivillig handling eller sysselsättning som förrättas inom vissa fastställda gränser i tid och rum i enlighet med frivilligt accepterade men obetingat gällande regler; Den är sitt eget ändamål och åtföljes av en känsla av spänning och glädje och medvetandet av något som är ’annorlunda’ än det ’vanliga livet’”.⁶¹⁰ Leken är här något annat än uttryck för psykologiska eller sociologiska processer, vilka implicerar att leken äger rum med ett syfte eller som träning för vuxenlivet.⁶¹¹ Leken undandrar sig orsak/verkan-kategorin. Att inträda i lek/spel innebär att man utträder ur det vanliga livet. Det finns alltså en given gräns i tid och rum, leken utspelar sig inom vissa givna ramar vilket gör att det krävs en spelplats.

Lekens estetiska potential

Schiller ville, som tidigare sagts, peka på nödvändigheten av ett konstnärligt skapande för att upphäva skillnaden mellan sinnevärld och idévärld och den splittring som modernitetens krav på funktionsdelning orsakar när det gäller kunskap och kreativitet, känsla och intellekt. Den sinnliga driften med de instinktiva begären och formdriften, som hänger ihop med det logiska tänkandet, drar i Schillers beskrivning åt olika håll. Lekens uttryck i estetik är det som enligt Schiller skapar föreningen mellan natur och moral i människan och i hennes samhälle. Den estetiska verksamheten är en syntes av förnuft och liv och konsten fostrar till mänsklig helhet och därmed till frihet och moralitet. Själva leklusten, som tar sig estetiska uttryck, överbryggas därigenom alla motsättningar och dikotomier och innebär enligt Schiller ett löfte om gemenskap och frihet från åtskillnad i politik, religion, konst och vardagsliv. På detta sätt menar Schiller att ett helt folk kan utvecklas genom det sköna, då det är förutsättningen för kunskap, bildning och frihet och nödvändigt för att nå fram till idealstaten.⁶¹² Schillers tilltro till konstens och skönhetens betydelse för människans utveckling har en motsvarighet i bakgrunden till teveprogrammets tillkomst.

Schillers estetiska brev har generellt haft stor betydelse för det fortsatta tänkandet kring hur den estetiska bildningen kan fostra en ny typ av harmonisk och fullkomlig individualitet i samklang med det allmänna.⁶¹³ Hans syn på leken som det verkligt mänskliga delas, som vi sett, av Huizinga men också av Gadamer. Denne understryker, med stöd hos både Schiller och Huizinga, att lek och spel är så elementärt i människans liv att mänsklig kultur överhuvudtaget inte vore tänkbar utan det.⁶¹⁴ Gadamer associerar ordet lek/spel till ”ljusets spel och vågornas lek, om maskindelars spel i ett kullager, om lemmarnas samspel, om krafternas spel, om myggornas lek, ja till och med om ordlek och ordspel”.⁶¹⁵ Det handlar om en ständig rörelse fram och åter, utan slut. Här refererar han till Huizinga som i sin *Homo ludens* spårar element av spel och lek i all kultur och enligt Gadamer i grunden erkänner spelets primat framför spelarens medvetande.⁶¹⁶ Han understryker också att begreppet lek/spel, som tidigare psykologer och antropologer försökt beskriva, härigenom kan ställas i ett nytt ljus.

Gadamer vänder sig emellertid mot Schillers syn på lekdriftens betydelse för konstskapandet som förmedlare mellan driften att gestalta och den sinnliga driften.⁶¹⁷ För att komma ifrån det fokus på relationen subjekt-objekt som Schillers lek/spelbegrepp har, lyfter Gadamer fram själva konstverfarenheten. Med utgångspunkt i Schillers tanke beskriver Gadamer leken/spelet som den rörelse eller den självframställning som tydliggör vad det innebär att förstå någonting.⁶¹⁸ Processen aktiveras i alla möten med människor såväl som med konstverk och handlar om att vi tillfullo griper in i det som skall förstås. Gadamer betonar hur ett ords ursprungliga betydelse, i det här fallet ordet lek/spel, framstår när man låter det byta användningsområde.⁶¹⁹ Gadamer använder leken som modell för den hermeneutiska erfarenheten och talar om lek och spel som något som har ett eget väsen, oberoende av den som spelar.⁶²⁰ Språket i sig har då redan åstadkommit den abstraktion som är begreppsanalysens uppgift.

Jag ska nu ge en kort översikt över lekens plats i teveutbudet och därefter visa några exempel på gestaltning av lekens avgränsade rum.

Leken i teve – kort översikt

Lekfullheten är ett genomgående kännetecken i en stor del av programmen under teves tidiga etableringsfas, men den tar sig olika uttryck. I programserier av underhållnings- och magasinsskara som t.ex. tidigare nämnda *Hylands Hörna*, *Söndagsbilagan* och *Timmen* varvas lekenslag med reportage, intervjuer, sketcher, nyheter och tävlingar.⁶²¹ Det är i serien *Söndagsbilagan* som den mångkunnige dekoratören,

scenografen och artisten Yngve Gamlin blir känd för en allmänhet genom sina så kallade ”gubbar”, där han demonstrerar en förmåga att innovativt skapa påhittade dialekter och språk, men också att imitera vissa yrkeskategorier.⁶²² Gamlin är också en av karaktärerna i serien som kom att gå under namnet ”Skäggen”.

I serien *Landskapsleken* besöker Torbjörn Jonsson och Birgitta Sandstedt olika landskap i Sverige och iscensätter med en stor utomhusscen som centralpunkt olika sorters lekar med traditionella rötter i det aktuella landskapet.⁶²³ Här uppträder kända och okända personer från regionen med allehanda artisteri och man prövar lokala traditioner och maträtter inför en stor publik, utspridd i omgivningen runt små cafébord. I ett avsnitt från fiskehamnen i Smögen pågår exempelvis olika tävlingar i fiske och räkskalning parallellt med tillagning av ortens specialiteter på ett mobilt kök vid sidan av scenen. I avsnittet från Karlsgården i Järvsö får vi se regionala hantverkare som på fastställd tid får sätta ihop delarna till en traditionell pinnstol. I detta avsnitt får vi även bevittna VM i hambo: en långsamt ringlande kö av människor klädda i folkdräkter som i en framåtgående rörelse dansar hambo längs sträckan mellan Järvsö och Horga. Tempot i dessa program är stundtals högt och blandningen av inslag stor i en kombination av kulturhistoria, hembygdskunskap och underhållning, med tonvikt på lokala folkmusik- och folkdanstraditioner. *Vet ni var*, är en annan serie med betoning på tittarnas aktivitet.⁶²⁴ Avsnitten utgörs av resereportage där tittarna ska gissa i vilket landskap eller område det spelats in. Till orkestermusik får vi i denna programserie se en rad filmsekvenser från platser eller städer runt om i Sverige, höra samtal med lokalbefolkning och se typisk arkitektur eller annan utsmyckning, som alltsammans ska leda till att vi skickar in våra korrekta svar. Här liksom i *Landskapsleken* finns en tydlig ambition att sprida bildning och kunskap om landets natur och kultur. Men här märks även en medvetenhet om lekens potential i bildnings- och kunskapsammanhang.⁶²⁵

Leken som tematiskt och formmässigt central ser vi förstås i många barnprogram, om än inte i alla. De allra första programmen med inriktning för barn har dockor som huvudpersoner, som exempelvis den inköpta serien *Andy Pandys*, visad mellan 1956 och 1959 samt svenskproducerade *Felindaskolan* från 1957.⁶²⁶ Även om Humle och Dumle i *Kaptan Bäckdahl*, visad från 1958, egentligen är upp- och nedvända mänskliga ansikten med målade hakor, får de räknas in i denna grupp.⁶²⁷ En variant av denna programform är också *Anita och Televinken* som startar 1964 och fortsätter långt in på 1970-talet.⁶²⁸ *Pellepennan och Suddagumman* är en blandning av tecknad film och dockfilm, visad från 1965.⁶²⁹ Program med karaktären av avfilmad förskolegrupp i en studio finns också, där *Titta, leka, lära*, som visas mellan 1966 och 1969 är ett exempel.⁶³⁰ Avsnitten har olika producenter och något

växlande karaktär genom åren. Några avsnitt har exteriöra inslag från bondgårdar eller hyreshusmiljöer, men programmen består främst av studioscener där en liten grupp barn samtalar och pysslar under ledning av en vuxen person.⁶³¹

Programanalyser

Lekens rum

Under sommaren 1963 visas en serie program där äldre, traditionella lekar lärs ut till en grupp barn, i samarbete med etnologen och folkloristen Carl-Herman Tillhagen, som vi tidigare stiftat bekantskap med.⁶³² Serien är producerad av Mona Sjöström, regissör och teve- och bildproducent på teve i omkring trettio år. Hon producerar åtskilliga program om, med och för barn och är för övrigt även ansvarig för den välkända Bolibompa-vinjetten. Här ska vi se avsnitt ur en serie hon producerar sommaren 1963. Varje programtitel utgör namnet på en lek eller räkneramsa, exempelvis *Bära bära bulten bak*, *Lisa dal gick på bal* och *Bro bro breja stockar och stenar*.⁶³³ Programmen leds av en ung kvinna, presenterad som "Britt" och lekarna utspelas i Vitabergsparken i Stockholm. Vi ska titta på ett exempel ur serien där leken är i fokus tematiskt och estetiskt och där den initiala definitionen på lek gestaltas.

Bure bure bränne, trin tran tränne (630706)

I en översiktsbild ser vi inledningsvis en stor grupp barn som springer omkring och leker i en park som badar i solljus. Det vita solljuset skapar skarpa skuggor på den torra, sandiga marken under gungorna. Skuggorna följer i hasorna på barnen som hastigt rör sig runt i parken. En äldre man som omnämns som farbror Tillhagen kommer sakta promenerande in i parken, varpå barnen rusar fram mot honom. Omgiven av barnen berättar han om äldre tiders lekar men ställer också frågor till barnen, som befinner sig i rörelse omkring honom.

Tillhagen: *Varför leker man egentligen?* (Han tittar intresserat på barnen, ett i taget.)

Barn: (efter en tystnad) *För att det är roligt att leka!*

Tillhagen: *Det är roligt att leka! Och finns det typiskt svenska lekar då, tror ni?*

Barn: *Ja, det finns lekar som bara leks i Sverige!*

Tillhagen: *De flesta lekar har faktiskt motsvarigheter i alla världens länder och genom tiderna.*

Britt: *Ja! Till exempel räkneramsor!*

Därefter leker de *Slänga tavla*, där barnen ska frysa i poser efter att ha blivit snurade av varandra. Gruppen fortsätter med att omväxlande leka och berätta, om äldre tiders seder och bruk och hur syftet med lekarna ofta var att lära ut viktiga kunskaper och uppfostra små barn, men även att varna för faror. Barnen växlar mellan att aktivt lyssna på Tillhagens korta framställningar om lekens traditioner och att kasta sig in i nästa lek efter korta instruktioner. I omgivningen ser vi små stugor, bergsslänter, takåsar på större hus i bakgrunden, gungor, sandlådor, andra barn och föräldrar som leker eller står och tittar.

Britt agerar inte som en vuxen gentemot barnen, utan snarast som en storasyster som själv inte kan låta bli att uppslukas av leken. Hon fnissar, ropar och blir andfådd. Hon framstår som lätt kontrollerande och ibland irriterad, medan barnen verkar neutrala och uppmärksamma. De ler åt henne men låter henne vänligt hållas, uppenbarligen inte berörda av henne som auktoritet. Hon lär sig dessa nya lekar samtidigt med barnen, de är lika okända för henne som för dem och kunskaperna som muntligt framberättas tycks intressera henne lika mycket som de intresserar barnen.

Bro bro breja, stockar och stenar (630713)

I *Bro bro breja stockar och stenar* ser vi inledningsvis takåsar och hus, bergsslänter och buskar, medan vi hör barnröster lite på avstånd framsjunga sångleken *Bro bro breja*.⁶³⁴ Efter ett klipp ser vi parken i helbild, där klungan av barn tillsammans med Britt är upptagen av leken. Vi ser barnen skratta, viska till varandra och röra sig i enlighet med lekens regler. Vi hör en flöjt spela med i sången, men det är inte helt klart om ljudet är diegetiskt eller pålagt efteråt. Hela leken leks färdigt tills alla valt sin käreasta enligt leken och dragkampen gjorts. När ”farbror Tillhagen” inträder i bild, möts han av barnen som springer fram och kramar om honom och han tackar dem för att ha fått se deras fina lekar. De busar med honom tills han piper och säger: *aj du får inte bita mig i tummen Joakim*, varpå alla skrattar. Därefter leker de en lek där de klättrar upp och ned för trappor. Så ser vi plötsligt Sofia kyrka torna upp sig i bakgrunden, varvid vi erinrar oss lekens avgränsande aktivitet, men även kan placera händelseförloppet bland stugorna i Vitabergsparken.

Diskussion kring de två programexemplen Bure bure bränna och Bro bro breja

Kommunikationen mellan Tillhagen och barnen är rak och trygg, de ler, tittar uppmärksamt på varandra och dialogiserar. Barnen är uppenbart förtjusta i honom och han skojar med dem. Medan Tillhagen tycks utgöra länken mellan det förflutna och nuet genom sina berättelser om lekens historia, fungerar Britt som en länk mellan barnvärld och vuxenvärld. Men i henne ser vi också en *okunnig lärare*, som samtidigt med barnen lär sig lekar och ramsor, med samma iver. De utforskar gemensamt nya territorier med utgångspunkten att alla i gruppen redan är bekanta med något, nämligen med lekens inneboende väsen oavsett skiftande regler. Tillhagen berättar, han översätter lekarnas regler och idéer genom att dra paralleller till lekar som barnen redan känner till. Barnen kastar sig in i varje ny lek efter bara några ord, även om de uppenbart inte genast förstått reglerna i detalj. Den exakta detaljkunskapen om regler är sekundär då leken i kraft av sig själv omedelbart får liv.

Här skiljer lekens form sig från programexemplet *Titta, leka, lära* som nämndes inledningsvis. Det handlar visserligen även där om barn och vuxna som leker framför kameran. I *Titta, leka, lära* är emellertid relationerna mer statiska, rörelser och aktiviteter mer stillastående. Fokus ligger där snarare på de vuxnas talande till barnen och ledande av aktiviteter, där leken är underordnad ett pedagogiskt syfte. Ramarna i *Titta, leka, lära* är tydliga, det är den vuxna som leder all verksamhet och barnen gör som de blir instruerade utifrån en lektionsliknande situation, med en pedagogisk avsikt. Skillnaden mellan en pågående, uppslukande, gemensam lek och en konstruerad undervisningssituation, där leken används i ett syfte, blir här tydlig. Ett av lekens speciella kännetecken är just avsaknaden av syfte, vilket bland andra Gadamer särskilt påpekar.⁶³⁵ Leken framstår då som en egen existensform i tydlig kontrast till ickeleken och som något man går in i och ut ur. I leken/spelet upphör alla vardagens regler att gälla, istället måste den deltagande följa lekens egna, självpålagda regler. Strukturer, ordningar och hierarkier kan omskapas på en sekund, förutsatt att alla går in i leken.

Avsnitten i serien om gamla traditionella lekar präglas i sin helhet av leken som egen drivkraft och uttrycksmedel och det är tydligt att den uppslukar alla närvarande. Leken utförs för att utföras, fokus ligger på processen och inte på produkten. Här är leken just som Huizinga beskriver den, en frivillig handling inom vissa fastställda gränser i tid och rum i enlighet med frivilligt accepterade men obetingat gällande regler. Leken är sitt eget ändamål och åtföljs av en känsla av spänning och glädje och medvetandet om något som är annorlunda än det vanliga livet.

När kameran ibland påminner oss om den omkringvarande omgivningen, tydliggörs även en annan av lekens specifika kännetecken, nämligen dess avgränsade

rum, den verklighet som spelaren/lekaren erfar och som övergår honom i det att den utgör en annan värld än den vardagliga. När Britt ledsagar barnen fram och tillbaka mellan lek och verklighet framstår detta avgränsade rum tydligt i övergångarna. När Sofiakyrkan i ovannämnda exempel plötsligt dyker upp bakom en kulle blir även det ett litet uppvaknande, en påminnelse om lekens uppslukande karaktär och rumsliga gestalt. Det faktum att den äldre mannen som är på besök, Tillhagen, står utanför leken förstärker ytterligare, genom hans betraktande, lekens slutna rum. Detta avgränsande av rum lyfter fram denna värld som sluten gentemot vardagens, eller som Gadamer väljer att säga, gentemot ändamålets värld.⁶³⁶

Gadamer använder leken som modell för den hermeneutiska erfarenheten och talar om lek och spel som något som har ett eget väsen, oberoende av den som spelar.⁶³⁷ Spelets väsen, menar han vidare, består av regler och ordningar som talar om hur spelrummet ska fyllas.⁶³⁸ Han målar upp bilden av ett barn som spelar boll och som därmed ställer sig inför en uppgift som inte handlar om att lösa den utan om att ordna och gestalta själva spelrörelsen.⁶³⁹ Spelrummet mäts ut inifrån spelet självt och begränsas mer av den ordning som bestämmer spelets rörelse än av det yttre rummet. Det innebär att det skapas ett eget rum som avgränsats och gjorts fritt för spelrörelsen.⁶⁴⁰

Leken som övergångsområde

Schillers idé om leken som den plats där människan är fri att vara sig själv har, som tidigare nämnts, haft stor betydelse för Huizingas kulturhistoriska lekteori, men också för några specifika inriktningar inom psykoanalys och utvecklingspsykologi.⁶⁴¹ Erik H. Eriksson och D.W. Winnicott är några av de mest framträdande i detta sammanhang. Eriksson definierade människans lek, med utgångspunkt från Schillers ovanstående sentens, som frivillig och roande.⁶⁴² Leken är ett avsteg från verkligheten, befriad från konsekvenser, varför det är av vikt att den inte ska syfta till något nyttigt.⁶⁴³ Eriksson, vars utvecklingspsykologi inte begränsades till barnets utveckling, betraktade leken som ett frirum för den vuxna människan. Det är när människan leker, som hon kan känna sig helt identisk med sig själv.⁶⁴⁴ Erikssons lekteori präglas av hans syn på övergångar mellan utvecklingsfaser och den kris som alltid uppstår vid en övergång. Dessa kriser är något som kan hanteras och bearbetas i människans växande genom lekens växlande mellan mikro- och makrosfär. Leken kan gestalta övergångar mellan den lilla och den stora världen.

Winnicott beskriver leken som ett ursprungligt övergångsområde där människan genom alla tider och kulturer tagit upp, bearbetat och internaliserat problem i tillvaron och därigenom kunnat utvecklas.⁶⁴⁵ Winnicott diskuterar utifrån ett

objektrelationspsykologiskt perspektiv men poängterar att resonemanget även gäller den vuxna människan och hennes symbolbildning.⁶⁴⁶ Han vill rentav lyfta fram leken såsom den universella företeelsen som i sig leder till utveckling, hälsa och kommunikation, där psykoanalysen helt enkelt är en högst specialiserad form av lek.⁶⁴⁷ Lekandets idé, menar Winnicott, är upptagenheten, inte innehållet och här närmar sig resonemanget Gadamer.⁶⁴⁸ Lekandet är en upplevelse, därtill en upplevelse av skapande och av enhet i tid och rum, ett fundamentalt sätt att leva på.⁶⁴⁹ Winnicott möter Schiller när han fastslår dels att det enbart är i leken som människan kan vara kreativ och skapa, dels att det enbart är genom denna kreativitet som individen kan finna sin identitet.⁶⁵⁰

Centralt i resonemanget är det faktum att leken varken är den inre eller den yttre verkligheten, utan något som här kallas övergångsområde och som senare i livet motsvaras av den vuxna människans kulturella plats. Den kulturella platsen definierar Winnicott inte främst utifrån ett kulturbegrepp, utan utifrån övergångs fenomenet och leken.⁶⁵¹ Övergångsfenomenet, påpekar han, har ett starkt samband med människans förmåga till kulturupplevelse och det är just upplevelsen han betonar.⁶⁵² Han refererar till psykoanalytikern Marion Milner, som menar att det finns en parallell mellan barnets lek och den vuxnes koncentration som handlar om symbolbildning.⁶⁵³ Winnicott hänvisar till den nedärvda traditionen, mänsklighetens gemensamma förråd, som såväl individer som grupper kan bidra till och hämta ifrån, bara vi har någonstans att härbärgera det vi finner.⁶⁵⁴ Genom livet fortsätter människan att använda sig av övergångsområden. Winnicott beskriver denna plats som den transcendent dimension som kan betraktas som en plats för det heliga, men hävdar att även konsten som självständig mänsklig aktivitet härrör ur barndomslekens område mellan illusion och verklighet och utgör den kulturella upplevelsens plats.⁶⁵⁵

Vi ska nu se hur detta lekens övergångsområde gestaltas i några program. Inledningsvis ska vi bekanta oss med en person som i sin konstnärliga verksamhet laborerade mycket med just lekens karaktär av övergångsområde, nämligen Beppe Wolgers.⁶⁵⁶

För eftervärlden har Beppe Wolgers teveprofil delvis färgats av hans omfattande barnprogramsproduktion där *Beppes godnattstund*, visad mellan 1968 och 1974, är en av de mest kända.⁶⁵⁷ I denna serie utgör han själv centrum i egenskap av en stor kropp iförd nattmössa och särk, placerad under ett lapptäck i en bred säng försedd med sänghimmel. Omkring honom figurerar handdockor vars namn anger deras mest framträdande fysiska egenheter, såsom Busan, Gäsplan, Kraman och Hungran. Tempot är långsamt och platsförändringarna består av att vi stundtals befinner oss i

handdockornas rum, bakom luckor. Här gestaltas både rumslighet och övergångsområden och figurerna och Wolgers samtalar om både vardaglig och mer existentiell problematik tills de alla ska gå och lägga sig, vilket utgör programmets avslutning.

Förutom denna serie gör Wolgers mycket annat barninriktat, som långserien *Beppe's Världshus* eller serier som visas under julloven, som *Där är du, här är jag*.⁶⁵⁸ I *Bepevaland*, en drömsk, stillsam filmberättelse, får vi i ljudlösa filmsekvenser följa Wolgers och en liten flicka som sida vid sida vandrar, sitter och pratar, kastar sten i vattnet eller ritar i sanden.⁶⁵⁹ En berättarröst, Beppe själv, läser ur dagboksanteckningar med poetiska betraktelser över deras samtal om ett fantasiland, *Bepevaland*, där de gemensamt upptäcker och benämner företeelser såsom solen, träden och regnet. Vi ser i en rad sekvenser Wolgers rita flaggor och sätta grässtrån i sanden och därefter ser vi dem i helbild på avstånd sitta tillsammans under ett träd. Filmen är lätt överexponerad och vi ser vajande gräs och ett spel mellan solljus och skuggor. Vi hör regelbundet stilla flöjtmusik medan programmet fortsätter i samma filosofiska ton där fantasi och existentiella frågor ges samma vikt, i ett fantasiland där leken utgör verkligheten. Wolgers intresse för det sinnliga, fenomenen i sig, tydliggörs i de medverkandes nära förhållande till både företeelserna omkring dem och till beskrivningarna av sina upplevelser av det de ser. Centralt är här också övergångstematiken, gestaltad i den gemensamma värld som de bygger upp mellan sig. Kombinationen lek, sinnlighet och övergångar återkommer i flera av Wolgers program och vi ska nu titta närmare på ett exempel på detta i familjemusikalen *Fantasimissimo*.⁶⁶⁰

Fantasimissimo (670902)

Vi ser i fågelperspektiv ett stort vardagsrum försänkt i mörker. Wolgers halvligger i en djup fåtölj omgiven av en soffa, ett bord på hjul, lampor och statyer. I bakgrunden ser vi ett burspråk med gardiner. Framför Wolgers står en teveapparat från vilken vi hör *nyhetsrapportering från Hanoi*. Wolgers smuttar på ett glas och plötsligt sätter jazzig bakgrundsmusik igång med trumpet och strax därpå kommer Catrin Westerlund, som vi förstår är modern, in med två barn som hon lämpar i Wolgers knä. Pojken reser sig genast och knäpper av teven. Modern försvinner ut.

Pojken: *Varifrån kom det här programmet?*

Wolgers: *Ja, det där förstår du kom från ... Asien ... från andra sidan jorden.*

Flickan: (gestikulerar med handen) *Vad konstigt ... du är där, mamma är där och du*

är där ... nej, jag menar, jag är här och Asien är där och mamma är där inne (pekar åt det håll modern försvann).

Wolgers: *Du? Tror du verkligen att mamma är därinne? Tror ni det?*

Ett retsamt samtal börjar där de skrattande omväxlande säger nej och ja, tills Wolgers ber dem smyga med bort till köksdörren för att se efter och när de öppnar den kommer de rakt ut i en skog. Wolgers verkar räddhågsen och skjuter barnen framför sig för att sen fly tillbaka in genom den dörröppning som vi nu ser enbart består av en dörrlist med en dörr, uppställd i skogen. Vardagsrummet är borta.

Skogen är en kombination av realistisk urskog med äldre träd och ormbunkar å ena sidan och sagoskog med konstgjorda föremål som jätteflugsvampar eller uppstoppade vilddjur å andra sidan. De träffar nu på två häxor spelade av sångerskorna Nannie Porres och Lena Hanson. Porres spelar Häxan Fniss med nasal, släpig stockholmsdialekt, medan Hanson är häxan Hick med bred norrländsk dialekt. När hon talar avbryts hon ständigt av sitt eget hickande. De framför en sång till raskt jazzkomp med cembaloliknande klaviatur, där de berättar om sin historia såsom pensionerade häxor. De dansar med Wolgers medan barnen skrattande ser på. Så reser sig barnen upp och drar iväg med Wolgers ned genom ett träd vilket för dem direkt tillbaka till vardagsrummet. Där möter de Westerlund som undrar om Wolgers kan tvätta barnen inför sänggåendet. De börjar diskutera smutsighet och hur smutsig man kan bli. För att ta reda på detta ber Wolgers barnen smyga med honom genom den öppna spisen, vilket leder dem genom en tunnel fram till en ruskig grotta. Vi ser den smutsiga, gyttjiga grottan i helbild snett ovanifrån där barnen och Wolgers kommer framkrypande i smuts och sot från en trång öppning nere vid marken. De reser på sig och går tvekande fram till en nedsmetad, långhårig gubbe som hest skrattande säger *god dag, god dag* och sträcker fram handen som barnen förskräckt undviker. Det är farbror Smuts, spelad av Lars Ekborg, till oigenkännlighet insmord med mörk, till synes kladdig smuts.

Barnen: *Vad smutsig du är!*

Farbror Smuts: (skrattar) *Jaså det är därför ni inte vill ta i hand? (klappar förtjust ihop händerna) Tack, det var roligt att höra!*

Barnen: *Vad heter du?*

Farbror Smuts: *Jaa ... ja, jag kallas för Farbror Smuts, men helst föredrar jag att bli kallad ... (håller händerna runt sitt ansikte och sänker rösten) Farbror Nära! Därför att jag vill vara nära allting, jag tycker om att (snusar på sina händer) lukta på allting, jag tycker om att ta på allting och känna på allting (skrattar upphetsat och pekar på sitt geggiga hår). Ser ni här, ser ni äggen här? Och ser ni oljefläcken här, det är precis som parfym, parfyyym ... ska ni lukta?*

Barnen: *Men är det inte farligt då?*

Farbror Smuts: *Farligt? Nja, jag vet vad mamma säger ... bakterier, vad? Baciller? Nähähä ... ja, men lukta här? Lukta här! Kan den här målarfärgen som doftar så ljuvligt av linolja ... vara någonting farligt? Och den här leran på kinden, det är ju bara jord och vatten! Nää, man ska lära sig att leva nära allting här i livet!*

Nu vidtar en lektion där farbror Smuts ska lära ut hur det går till att bli till denna grad smutsig, varpå han först rusar bort ett ögonblick, genom en så kallad *reningsdörr*, för att strax återkomma förvandlad. Han är nu helt klädd i vitt, skinande ren i ansiktet och med en stor vit hårkalufs och långa vita mustascher. Därefter trollar han med några gester fram *music while you work*, det vill säga New Orleansliknande jazzkomp med trumpet och smattrande trumstockar. Så håller han olja över sig, kladdar in sig med lera, sot, målarfärg, mjöl och mycket annat. Under tiden utropar han de olika materiernas namn och att det är *skönt att vara så nära alla dessa material*. Till sist är det *dags för maten* varpå han gapskrattande masserar in gröt, ägg och choklad över hela sig själv. Wolgers hjälper till att hålla fjädrar och mjöl över honom som avslutning. *Mjöl, det är smutsens snö*, utropar farbror Smuts och vältrar sig, allt mer galen, runt i massorna av materia.

Programmet fortsätter i samma form med regelbundna övergångar genom oväntade öppningar mellan världar. De träffar bland andra tant Fel (Monica Zetterlund) som använder alla ting och objekt på ”fel” sätt så att möbler, kläder, matvaror och leksaker får helt nya placeringar och betydelser och farbror Mat (Sune Mangs) som äter på alla ting han får syn på, soffan, leksaksbilen, lampan, skorna samtidigt som han vrålar av njutning. De möter även farbror Fantasi (Povel Ramel) som befinner sig liggande raklång ned i ett tomrum bestående av endast ett vitt ljus, där varken väggar eller konturer kan urskiljas.

Diskussion kring programexemplet Fantasimissimo

Leken kretsar här kring allt sinnligt: ting såväl som kroppsliga upplevelser. Vi ser en gestaltning av fenomenen som sådana, som smuts, mat eller fantasi, där möbler kan ätas upp och där smutsighet i själva verket handlar om en gestaltning av begreppet nära. Vi möter individer vars respektive namn anger olika förkroppsligade förståelser av varseblivningen. Farbror Smuts som föredrar namnet Nära går i närkamp med allt sinnligt, all tänkbar materia för att det är för honom detsamma som att leva. Tant Fel införlivar alla tänkbara objekt på alla tänkbara sätt så att dessa oavbrutet får helt nya betydelser, medan farbror Mat bokstavligen gör allt som kommer i hans väg till ett med hans kropp. I dessa personer förkroppsligas existensens hela varseblivande och får sin upplösning i mötet med farbror Fantasi, där ett intet får motsvara allt. Allt som fantasin kan innebära, får uppenbarligen föreställas inuti var och en individuellt.

Förutom det fenomenologiska perspektivet, gestaltas även lekens speciella egenskap att utgöra ett övergångsområde. Genom hela programmet lotsas vi fram och tillbaka mellan de olika händelserummen och på detta sätt markeras övergången rituellt. Det är varken en inre eller en yttre värld, utan en värld mitt emellan inre och yttre. Lekdriftens inneboende rörelse pendlar mellan en liten och en stor värld, mellan konkreta och abstrakta företeelser. En laddad plats måste skapas som förberedelse för att något utöver det vardagliga ska kunna äga rum, något som stöder symboliseringsprocessen hos individen.⁶⁶¹ Det är ett mellanrum mellan *inre*, psykologisk verklighet och *yttre*, fysisk verklighet. Det är övergångarna som skapar denna laddade plats, där det som inte hör vardagen till kan äga rum.

I ett övergångsområde kan en transformering ske på ett mer kraftfullt sätt än inom leken. I den vuxna människans liv fortsätter dessa övergångsområden att vara verksamma. Såväl konstnärliga som mellanmänniska områden kan utgöra platsen där ny mening kan genereras och där metaforer kan uppstå. Här aktualiseras även en dialektisk rörelse mellan primär- och sekundärprocesstänkande, det vill säga mellan det tidlösa drömtänkandet respektive det logiska förnuftstänkandet. Ett annat sätt att beskriva leken är som en transitionell övergångsritual där medvetandetilståndet förändras. Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi använder begreppet *flow* eller ”flöde” när han vill beskriva det ögonblick där vi glömmet att skilja på oss själva och omgivningen, nuet och det förflutna, det vill säga medvetande och beteende blir ett.⁶⁶²

Program med interartiell orkestrering

I denna undersökning betraktas teveprogrammen som heteromedialt orkestrerade, eftersom de orkestrerar en sammanställning av mediala representationer i en komplexitet bestående av relationen mellan flera olika medier. I det närmaste ska jag diskutera en programform som dessutom arbetar med en *interartiell* orkestrering, med en mångfald av konstnärliga uttrycksformer. I detta sammanhang har Wolgers en central roll.

Wolgers är inte bara inblandad i barnproduktioner, utan medverkar i många andra sorters teveprogram. I *Konsten att vara snäll. Små råd av Karl Johan Malmström* ser vi honom i en rad krångliga situationer som avlöser varandra på oväntade sätt, men som alla pekar på vad snällhet kan leda till för konsekvenser.⁶⁶³ Situationerna är lekfulla, improvisatoriska och överkliga. I *Medan andra pyntar* sitter han tillsammans med bland andra Hans Alfredsson, Tage Danielsson och Monica Nielsen runt ett bord vid en bardisk där man omväxlande leker lekar, lagar mat och framför sånger.⁶⁶⁴ Programmet innehåller en kombination av musikaliskt inramade och konkreta instruktioner för hur man framställer gammaldags glögg eller en antikromersk pizza, parallellt med pågående lekar vid bordet intill.

Wolgers medverkan i den så kallade *Skäggen*-serien från 1963 har förmodligen bidragit starkt till hans eftermäle.⁶⁶⁵ Denna serie består av fem program med namnen *Fasad*, *Segment*, *Modul*, *Fundament* och *Relief*, allesammans med underrubriken *ett relativt aktuellt underhållningsprogram*.⁶⁶⁶ Titlarna anspelar humoristiskt på det faktum att många kulturprogram under denna tid har namn som *Monitor*, *Prisma* eller *Horisont*. Det är Åke Söderqvist, chef för teves underhållningsavdelning, som tillsammans med bland andra Beppe Wolgers och Yngve Gamlin, skapar serien, senare alltså känd under namnet *Skäggen* av den enkla anledningen att samtliga medverkande (män) hade skägg.⁶⁶⁷ I programmen befinner sig ett antal män och ibland en kvinna, i ett underjordiskt landskap, där väggar täcks av rörledningar och rummen tycks ha en oöverskådlig mängd hörn och prång. På en av väggarna på denna plats ser vi i bakgrunden ljudlösa filmprojiceringar, där allehanda filmscener avlöser varandra, utan kommentarer. Platsen tycks utgöra en sorts undermedvetet centrum för teve, där planer, idéer och projekt samexisterar både i konkret form som projiceringar, föremål, ljud och bilder och i metafysisk form i de medverkandes tankar och i de fantasier som får gestalt i dubbelexponeringar. Platsen framställs som ett laboratorium med bubblande, pysande kärl och rör. Människor, möbler och föremål kan plötsligt komma uppdykande ur bord eller dolda luckor. I denna underjordiska lokal får vi sedan se hur gruppen disku-

terar olika programidéer på ett distanserat och torrt humoristiskt sätt, avbrutet av sketcher eller inklippta filmscener, med parodier av samtida film och teatergenrer. Ett exempel på ett sådant inslag är kortfilmen ”Så formades jag” som är en parodisk berättelse om Ingmar Bergman.

De medverkande i programmen talar eftertänksamt, till synes improviserat och riktar blickarna lika ofta rakt ut i rummet som mot varandra eller in i teverutan, mot oss. Det är inte relationerna dem emellan som är det centrala. Snarare öppnas ett mellanrum genom pauseringar, blickar och riktningar, som antyder en ytterligare delaktig part i den pågående leken, nämligen vi tittare. De medverkande leker en lek med oss som tysta deltagare och driver samtidigt både med tevediet i sig självt och med de olika företeelser eller sakfrågor som nämns.⁶⁶⁸

Wolgers medverkar också i en rad program där leken är central men där estetiken präglas främst av den sortens interartiella orkestrering som jag inledningsvis nämnde. Här finns ingredienser från många konstnärliga områden och dekor och miljö är experimentell och improvisatorisk. Artister med bred bakgrund som företräder skiftande genrer, framträder i olika konstellationer med såväl äldre som nyskrivet material. Här presenteras flertalet performativa genrer, och folkmusik, modern jazz, kör- och ensemblesång blandas med dekor- och scenografiexperiment, balett, poesi, drama och revy. Exempel på medverkande i dessa program är, förutom de vi såg i ovannämnda program, Beppe Wolgers, Catrin Westerlund, Lars Ekborg och Monica Zetterlund, även Anna Sundqvist, pianisten Jan Johansson, sångensemblen Gals and Pals m.fl. Det är genomkomponerade framställningar i skiftande studiomiljöer där musik, sång, dikt, monolog och mer dramatiserade musikalliknande scener varvas och vävs samman. I dessa produktioner utvecklas estetiken åt många håll. *Fyra, fem, sex, Glömmer du så minns vi allt, Goda vänner, trogna grannar* samt *Klink, droodlar och tugg*, är alla exempel på den här sortens interartiella orkestrering.⁶⁶⁹

Hans Alfredson och Tage Danielsson gjorde tillsammans ett antal produktioner med samma upplägg, som *Konstgjorda Pompe*, *Gula Hund*, *Monopolets blandning*, *Svenska öden 1 och 2* samt flera andra program.⁶⁷⁰ Här leker man med ord, språk, konventioner, spänningen mellan tradition och modernitet och den nya tidens förväntningar på den vuxna människan. Men även med konstarnas uttryck, musik, litteratur, filosofi och trosfrågor, mänskliga företeelser, vuxenhet, könsroller, politik, bildspråkliga konventioner såväl som det egna mediet.

I *Låtar i lovart* framförs ett trettiotal musikaliska kompositioner som alla har maritim anknytning, såsom *Att angöra en brygga*, *Så länge skutan kan gå*, *Flicka från backafall*, *Ångbåtsblues* och *Måste vägen till Curaçao gunga så*.⁶⁷¹ Här framträder artister

som Svante Thuresson, Anders Linder, Monica Zetterlund och Barbro ”Lill-Babs” Svensson, men vi får också se en hel del in hopp av mindre kända artister och även amatörer. Miljön är delvis ombord på olika typer av båtar, delvis i hamn i Waxholm.

Vi ska snart se exempel på hur konstfarenheten kan ha formen av lek och leken formen av konst, i några program med interartiell orkestrering, där lekens estetiska dimensioner kan gestalta filosofiska och existentiella frågor. Inledningsvis ska vi se *Vi hade en pappa*, med manus av Beppe Wolgers och Åke Söderqvist.⁶⁷² Söderqvist blir den första chefen för teves nyhetsprogram *Aktuellt*, men övergår ganska snart till att istället vara chef för underhållningsavdelningen. Söderqvist är dessutom krögare och driver Victoria i Kungsträdgården och även Waxholms Hotell. Han ger ut böcker om mat och dryck och har gärna inslag om sådant i de program där han medverkade, såsom exempelvis *Medan andra pyntar*, som nämndes ovan. Han är såväl medverkande som manusförfattare till flera av de program som i undersökningen kallas interartiella.

Vi hade en pappa är ett program som i estetiken förhåller sig till det egna mediet på en metanivå. Programmets scenerier utspelas i en studio med synlig inspelnings-teknologi, med strålkastare och kameror i bild. Bildfältet delas upp och transformeras på olika sätt. I såväl text som i bild laborerar man med metanivåer och innehållsmässigt och estetiskt om teves historia och teknologi.

Vi hade en pappa (651113)

Vi hör ett stillsamt pianokomp medan kameran gör en lång åkning runt i en stor tevestudio. Strålkastare i alla storlekar finns överallt och Anna Sundqvist dyker upp i helbild. Hon sjunger en bluesinspirerad sång om alla minnen som finns i en tevestudio. I texten förekommer kända namn från olika program ... *när jag var barn var Sigge clown ... Boman och hajen Hannertz satt just här ...* Medan hon sjunger förvandlas bilden till olika elektroniska och exponeringsmässiga experiment där bilden delas upp i många skikt, blir kalejdoskopisk, samtidigt som hon sjunger om olika teknologier. Alla skeenden i studion: kameran som zoomar ut eller in, en strålkastare som tänds, skildras i hennes sång, som avslutningsvis handlar om hur hon *vandrar runt i vår studio* och även om att *teve, det är jag och publiken*.

Efter ett tvärt scenbyte ser vi i närbild en utklippt ansiktsfigur mot en svart bakgrund och textraden: *Vi som hade en pappa*. Strax därefter urskiljer vi ur ett mörker en översiktsbild på en lång rad stolar på vilka det sitter människor (elva personer). Texten *Vi som hade en pappa* läses högt av alla unisont. Därefter läser de, fortfarande unisont, en lång, berättande text om *vår pappa som tyckte att kunde man kalla en flicka för Inga kunde man lika gärna kalla henne Några*. Därefter reser sig en och en

i snabb följd och säger i tur och ordning ett ord, som om de presenterade sina egna namn. Det hela resulterar i en lång rad till synes slumpmässiga ord utan sammanhang. Så sätter de sig ned igen och fortsätter sin unisona talkör:

Kör: *En gång när pastorn kom på besök och frågade vad vi hette så satte vi oss i den hära ordningen.*

Kalabalik utbryter, alla byter plats och när de så ska besvara pastorns fråga gör de det genom att var och en i snabb följd reser sig och säger varsitt ord, det vill säga sitt ”namn”, vilket nu när alla bytt plats istället blir en fullständig mening:

Kör: *På valborg ville jag djävlar anamma klämma elva kalla pilsner ... minst.*

Det sista ordet, *minst*, sägs efter en kort sekund av Beppe som står sist i raden.

Kör: *Han lärde oss alla barn att imitera. Idag tar det till exempel femtio minuter att flyga. Vi ska nu för er imitera hur det går på fyra minuter.*

Ljudet av en flygplats hörs, alla reser sig och gestaltar en kaotisk flygplats, men formerar efterhand en passagerarrad, där man pratar, flygvärdinnor hastar runt och serverar samtidigt som alla skapar ett bullrande ljud. Bakgrunden är svart, de utgör tillsammans en gemensam kropp där ansikten och kroppsdelar hastigt syns och försvinner. Kaos utbryter, flygvärdinnorna rusar och ramlar in i varandra, svår åt alla håll och några tycks plötsligt berusade. Så avbryts allt med en krasch, varpå alla reser sig och bildar talkören på ett ögonblick.

Kör: *Pappa var rolig han ...*

I scenen efter talkörsscenen ser vi i närbild en vinjett med texten ”Blot till lyst”. Vi hör ett raskt käckt dixiejazzkomp med smattrande trumstockar. På en ödslig studioscen, försedd med en pappdekor föreställande en enkel cirkusmanege i miniatyr, hoppar Wolgers, Söderqvist och Nielsen in i bild från sidan. De talar, återigen i kör, om sin *artisttrio med specialitet att framställa ordspråk och artistiska imitationer*. De exemplifierar med *högmot går före fall* och *jordens födelse*. Det sistnämnda imitationen, jordens födelse, utför Wolgers genom att utropa *Bommelibonklodoj ... och det vart berg och fikon och ...* Alla klappar. Vi ser sedan hur Wolgers som balettflicka skildrar en blommas framväxt, till ackompanjemang av piano och trummor. Därefter framför vokalkvintetten Gals & Pals en sång om hur det är att sjunga i kör.

Här gestaltas olika stämmor och röstlägen musikaliskt i en kör och skildras genom sångtexten som handlar om att sjunga körsång.

Scenen med kören avslutas och efter ett klipp ser vi under tystnad i närbild en lucka öppnas och strax ser vi Wolgers inne i denna lucka. I bakgrunden sitter Nielsen på en hög pall och filar naglarna. På en glasskiva mellan dem och oss är världskartans konturer tecknade. Strax utspelas en dialog där Wolgers är en olydig och bångstyrig gudsgestalt som härjar i världen, som vi ser tecknad på glasskivan mellan honom och oss. Han placerar ut fientliga trupper och plockar ut bitar av länder som han äter upp. Nielsen tycks vara gudens förälder som tillrättavisar och bannar honom när han gör fel. I nästa scen ser vi vokalgruppen Gals and Pals, från sidan, i profil, snett bakifrån, filmade i underliga vinklar med stora skuggspel på väggen bakom sig. De knäpper rytmiskt med fingrarna och sjunger till en enkel basgång ett arrangemang av *If I had a hammer*, på svenska.⁶⁷³ Medan de sjunger fortsätter kameran att filma i udda vinklar och bakom dem syns nu stora pilar som visar åt alla möjliga riktningar. Texten handlar om att på olika sätt försöka agera för fred på jorden, *för alla våra systrar och bröder runt hela vår värld*, genom att i tur och ordning genom verserna antingen hamra, trumma, ringa eller sjunga. Den avslutande strofen utsäger att de inte har vare sig någon trumma eller hammare och heller ingen sång, varför de alltså inte kan göra något åt världsfreden. Detta utropar de avslutningsvis *Hurra!* för.⁶⁷⁴

Vi ser en ny vinjett med en sol och texten *Jag hade mig en sjö*. Vi hör en stillsam orgel igen och Nielsen kliver in i ett smalt strålkastarsken, i övrigt råder kompakt mörker runt henne. Wolgers röst hörs lätt ekande, som från ovan. Han presenterar sig som Månen och Nielsen niger.

Nielsen: *Goafton ... Kan du se tegelpannorna på taket? Och en boll? Och en krona jag tappade?*

Månen/Wolgers lotsar henne till kronan.

Nielsen: ... *Vad gör de i Italien?*

Efter att Nielsen ställt ett antal frågor om vad Månen kan se från sin position, sjunger hon en visa om att hon trott på själavandring sedan hon var barn. Wolgers interfolierar hennes sång emellanåt med några ord.

Nielsen (sjunger): ... *för länge sen var jag en flodhäst och jag hade mig en sjö. Jag var en brumbjörn i Turkiet och bodde vid en öde kvarn ...*

Månen/Wolgers: *Berätta mer?*

Nielsen (sjunger): *Jag har varit mammut i Tibet och på en kvart så blev man van fast det var skillnad från att vara humla. Jag blev klappad som koala, blev beundrad som en svala.*

Hon beskriver i sången hur underbart det varit i alla hennes tidigare liv, som olika djur och ting. Nu är hon däremot människa och de avslutande orden i sången är: ... *nu är jag mänska och har en känsla ... att det är inget skoj ...* Wolgers/Månen frågar: *Vadå? Inget skoj? Men så får du inte säga, min flicka.* Nielsen vänder om och försvinner ut i mörkret, strax efter att hon sagt *Hej*. Wolgers/Månen svarar tvekande *Hej ...*

En ny vinjett med vita linjer mot svart bakgrund visas, med en ram inom vilken en bild tonar fram, där vi ser Gals and Pals sittande vid ett kortspelsbord. Runt omkring dem är det skumt, grått och täckt av rök som ringlar upp från deras cigaretter. De sjunger en långsam jazzlåt med en återkommande refrängslinga: *dibadoba*, med varvade soloinsatser och stämsång. Texten består mycket av omkväden och korta strofer av vardaglig samtalskaraktär: ... *det är skönt här på operabaren, att sitta och bara ta ett järn. Antonionis film var bra va ... oh yeah ... jag hörde brother McDuff oh, I dig that man ... nog är Bo Widerberg hipp – jättehipp! Vad det är skönt det här med frihet ... jag har vart fri i tio år ... det finns inget motstånd i livet ... alla går vart dom vill ... bara går och går ... men vart ska vi gå, nu när hela krogen är hög, vart går vi då, nånstans där himlen är hög, där musiken är hög ...* Medan de sjunger denna sång på ett tillbakalutat, lojt sätt, åker kameran runt dem i cirklar och fokuserar på en och en i taget.

Så avbryts det hela av kraftigt trumspel. Svante Thuresson kliver upp, börjar dansa livligt och sjunger: *kom nu jag fixar ett party – tio spänn kostar entrén till mitt party.* Alla rusar upp, faller in i en kör och sjunger, medan de dansar runt i den jämngrått upplysta studion. De sjunger om sina föräldrar och deras kåk som de ska ha festen i och dansar allt kraftfullare tills ett åskväder bryter ut i studion, vilket gör att allt upplöses och samtliga försvinner bort åt olika håll.

Så ser vi Wolgers stå och röka med ett slött ansiktsuttryck. Då hörs en ekande röst, även den som från ovan:

Gud: *Hallå hallå – Gud testat etta två trea ... hör ni mig?*

Wolgers (slött): *Du, det hörs bra, du!*

Gud: *Jag vill tala med Lot i Sodom och Gomorra*

Wolgers: *Ja, det är jag det ...*

Gud: *Jag kommer att förstöra alltihop!*

Wolgers: *... men det var ju bara en sorts ... open house här ...*

Gud: *Vad är det?*

Wolgers: *Kan du inte engelska? Vem som helst får komma hit ... Äh, det här fattar du inte mycket av alltså.*

Wolgers gestalt, Lot, tar inte Gud på något större allvar, men han och hans hustru får veta att de ska få en chans att leva om de flyr nu från staden. Men de får inte vända sig om, för då blir de saltstoder. Wolgers svarar sludrande, fortsätter att röka och nu börjar det dåna omkring dem. Wolgers lurar då sin fru att vända sig om, vilket gör att hon förvandlas till saltstod. Då blinkar han mot kameran, knäpper med fingrarna och säger att han *sticker till Bagdad för att ta sig en blecka*. Dramatisk jazzmusik hörs och kvinnan står kvar stel.

Diskussion kring programexemplet Vi hade en pappa

Under loppet av en timme har vi i *Vi hade en pappa* färdats genom en tevestudio som förvandlats till ett flygplan och en liten cirkus, till en plats där en kvintett sjunger om sjungandets materialitet, vidare till ett rum med Gud och hans mamma, till kvintetten som sjunger om fred som kräver verktyg som de inte har, till en dialog mellan en reinkarnerande existens och en måne, slutligen kvintetten som sjunger om tristess som övergår i en kaotisk upplösning av allt tills det kraschar. Den avslutande dialogen mellan Gud och Lot har, trots att den slutar i förintelse och svek, en attityd av lätthet och oberördhet över sig. Från alltings undergång spankulerar Lot vidare obekymrad, lämnande efter sig sin hustru, vars död han är skyldig till. Han ska *sticka till Bagdad för att ta sig en blecka*.⁶⁷⁵

I programmet framstår individen som utplånad, istället finns en kollektiv kropp, en amöbaliknande existens som tänker, talar och rör sig som ett komplex av livsformer. Det estetiska formspråket är lätt surrealistiskt och bryter gång på gång mot eventuellt förväntade skeenden. Imitation som grepp återkommer genom flera scener, dels när de av sin pappa lärt sig att imitera en flygres, dels imiterar de därefter

ordspråk och andra företeelser. Samtidigt är imitationerna uppenbarligen något mer än bara imitationer. Det är en pågående lek där estetiska uttryck omväxlande glider in i och ut ur varandra genom kollektivet av kroppar och röster. Spelets regler iscensätts i samma ögonblick som de utfärdas och avbryts lika kvickt. De olika skeendena har genom sin fragmentariska och skenbart improvisatoriska karaktär både inslag av ett dramatisk- litterärt estetiskt mönster och ett lyriskt-musikaliskt mönster. Här finns en heteromedial och interartiell orkestrering av både vardagligt och teatralt berättande i form av dialoger och monologer, som går in i och ut ur en handlingens enhet. Sång- och dansinslagen och talkörerna implicerar ett kroppsligt förankrat estetiskt formspråk med fokus på fenomenen som de är. När vokalkvintetten sjunger sången, som i detalj handlar om hur det är att sjunga i kör, uppstår samma metasituation som när den inledande sången i programmet handlar om teve i en tevestudio, där den estetiska teknologin samtidigt kommer till uttryck. Sångens ord berättar om dess egen natur, om sopran, tenor och baslägen och hur stämmorna verkar gentemot varandra, vilket i sången ges musikalisk gestalt.

Förloppet påminner om barns lek när de låter handlingen förändras och löpa fram och tillbaka i enlighet med en alldeles egen logik och i avsaknad av genomgående linje. Rörelsen går i olika riktningar och avbryts plötsligt. När slutet kommer, tycks allt vi sett och hört från dessa *som hade en pappa* leda fram till den bibliska undergångsberättelsen. Genomgående har relationen till en auktoritet varit det återkommande i form av imitationer, sketcher, sånger, monologer eller dramatiserade scener. Kollektivets och individens respektive förhållande till en auktoritet ställs emot obestämdheten i den mänskliga existensen genom lekens form. Leken medger ett töjande av gränser och konventioner, men också ett omförhandlande av auktoriteter. Leken får här karaktären av konst, lekens estetiska dimensioner gestaltar filosofiska och existentiella frågor.

Gadamer uppfattar leken/spelet som den rörelse eller självframställning som tydliggör vad det innebär att förstå någonting. Processen aktiveras i alla möten såväl med människor som med konstverk och handlar om att vi tillfullo griper in i det som skall förstås. Lekens egentliga sätt att vara gestaltar på detta sätt i sin form sin egen idé med en kollektiv kropp som subjektet i relation till subjektet utan kropp, en gud. Alla gränser överskrids mellan individ och idé och i det konstnärliga skapandet kan skillnaden mellan sinnevärld och idévärld, som Schiller beskriver, upphävas. Gadamer profilerar sig som tidigare sagts mot Schillers syn på lekdriftens betydelse för konstskapandet som förmedlare mellan olika drifter och pekar istället på hur konstnärliga framställningar har formen av lek.⁶⁷⁶ Det lekmoment som finns inneboende i konst pekar på olika nivåer i varseblivningen av tillvaron.

Det handlar således om en växelverkan och i nästa programexempel, Åke Edins *Splattr*, ska vi se hur det istället är konsten som tar lekens form och hur konsterefarenheten blir en lek.⁶⁷⁷

Edin är till en början nyhetsreporter och medverkande i reportage bland annat i *Aktuellt* från 1960 och framåt, men gör senare en rad produktioner av interartiell karaktär som exempelvis *Tidernas program*, *Fyra, fem, sex* och serierna *Anderlund och Zettersson* respektive *Zetterlund och Westerlund*.⁶⁷⁸ *Splattr* producerar han tillsammans med författaren och dramatikern Gottfried Grafström.

Splattr (650220)

Programmet inleds med att vi ser en helbild där tre män och två kvinnor festklädda rör sig bakom ett bord som dignar av mat och dryck. Både musik och bild tonas in sakta. Bakom dem ser vi en fond med sirliga rokokotapeter. Medan personerna förser sig från bordet sjunger de en sång till ackompanjemang av kabaréinspirerad tjugotalsmusik. De skålar och stoppar i sig snacks medan de faller in i varandras sång som varierar mellan stämsång, unisont och växelsång. Texten är fylld av ordvitsar, språklek och musiken har högt tempo. De fem personerna rör sig i en sorts vandringsdans runt varandra och bordet medan de skålar, dricker och äter tilltugg. Slutligen sjunger man att *detta var en sång* och att de hade *tänkt att sjunga ett par sånger till*. Det raska tempot etableras från början och de olika musikstilarna och orkesterarrangemangen avlöser fortsättningsvis varandra utan övergångar, samtidigt som också scenerierna dras undan eller isär, för att lämna plats för nya miljöer. Dekor och kuliss är lekfullt komponerade i naivistisk stil med enkla pennstreck eller symboliska tecken och miljöer markeras genom enstaka föremål. Den kabaréinfluerade inledningsmusiken tonas in från början och ackompanjerar sångkvintetten som samtidigt äter och dricker, vilket skapar intrycket av något redan pågående som vi inbjuds till.

En halvtimme in i programmet sker ett tvärt scenbyte: cembalomusik med barockinspirerade toner spelas, medan vi i närbild först ser ett notblad med sirliga noter, därefter utzoomning mot en nästan tom studio helt utan dekor. Det enda vi ser är en cembalo som spelas på av en man i barockkostym samt två mindre podier på vilka det står en kontrabasist med stråke och en lutspelare. Mellan dessa musiker som likt statyer är placerade på socklar, befinner sig Monica Zetterlund och Lill Lindfors klädda i full barockutstyrel. De sjunger tvåstämmigt i barockstil, en text som handlar om "sig själv", nämligen hur musiken i sig låter, hur det känns att sjunga den i just den här stilen. Medan musiken fortgår närmar sig lutspelaren kameran och sjunger med blicken riktad mot oss, nu mer i Bellmanstil om att *ta*

sig en sup och sjunga för att roa sig. Därefter sjunger alla ordlöst i olika stämmor. Så kommer en sekvens då alla sjunger samma melodi men a cappella, tills instrumentalisterna åter börjar spela, men nu med ändrad stil av jazzkaraktär. Texten handlar nu om att de är *trötta på den gamla musikstilen, att de vill ha en ny stil, en förändring, något lite mer livfullt.* Lutspelaren svarar sjungande i en dialog att han lovar göra vad han kan. Sången handlar en stund om hur denna förändring kan ske, därefter framsjungs instruktioner till de respektive musikerna, som simultant börjar spela på sina instrument på ett nytt sätt. Snart spelar alla samma melodi och arrangemang, men i jazzstil. Var åttonde takt återgår de till barockstilen och sången fortsätter handla om de respektive musikstilarna och detta varvande fortsätter utan avbrott. Finalen sker uppbackad med stor orkester till dess att de bägge stilarna, jazz- respektive barockmusik, är helt utvecklade. Efter denna sekvens fortsätter alla de olika scenerna att gå in och ut i varandra, där musiken kan övergå mellan helt olika genrer utan avbrott eller mellanrum. Detta, tillsammans med att de medverkande rusar ”in i” eller ”ut ur” kameran och därmed på eller av scenplatsen, skapar en sömlöshet mellan företeelser, en ständig rörelse.

Efter ytterligare några olika scener får vi se en närbild på Zetterlunds ansikte i mörker när hon sjunger *Habaneran* ur operan *Carmen*, men med en svensk text som handlar om att det är musik av Georges Bizet och att man inte får göra vad som helst med kompositioner, förrän kompositören varit död i minst femtio år. *Carmen får man alltså nu göra vad man vill med och Bizet har nog inget emot det,* sjunger hon på denna melodi. Kameran zoomar ut och visar i helbild Zetterlund som står på ett golv i ett rum fullt av skuggor, som kastas från de omgivande instrumenten. Där finns Egil Johansen vid trummorna, Jan Johansson vid flygeln och Rune Gustafsson på gitarr samt en stor grupp blåsare, utplacerade lite här och där i det omgivande mörkret. Under sången rör sig Zetterlund mellan dessa, medan ackompanjemanget varvar mellan storbandsjazz och originalmusiken, vilket innebär att alla de kända styckena ur *Carmen* operan spelas igenom, på detta vis. Kameran är ständigt rörlig och panoreringarna medför att vi ser Zetterlund i olika perspektiv i förhållande till musikerna: framför, bakom, mellan, osv. Därefter ser vi scenen i fågelperspektiv medan *Toreadorsången* och därefter *Seguidilla* ur operan *Carmen* framförs. Texten handlar nu om hur svårt det är med opera och hur omöjligt det egentligen är att klara de svåra intervallen och hoppen, men hon tänker försöka och göra det på sitt sätt, vilket hon samtidigt alltså gör. I de avsnitt hon sjunger i jazzstil handlar texten om att låten nu kanske äntligen kan komma med i radioprogrammet *Tio i topp* och hon sjunger *Lysna nu, Clas Burling* och *Tänk efter ni på operan.*⁶⁷⁹

Diskussion kring programexemplet Splattra

Vi har i programmet *Splattra* följt fem personers transformeringar genom olika gestalter, tider och miljöer, medan de i en interartiell orkestrering framfört sång, musik och dans i en rad genrer, där populärmusik, opera, schlager och visa har varvats med barockmusik, ballad och modern jazz. Musikstilarna har också blandats och kombinerats med varandra; text och ton har dragits isär, men därefter skapat nya interartiella innebörder. Den konstnärliga framställningen berättar både i text och i musikalisk gestalt om tolkningar av musik och musikhistorien. Samtidigt redovisar musiken i sig sina egna krafter i vandringarna mellan musikaliska uttryck. De skilda musikstilarna smälter samman och förstärks av att kläder och omgivning ändrar karaktär. Texternas innehåll skapar däremot en distans genom sitt metaperspektiv.

Gadamer talar om spelets ursprungliga mediala innebörd, som upprättar en ordning som gör att spelrörelsen går som av sig själv fram och åter.⁶⁸⁰ Spelet utförs, inte utan ansträngning, men utan ansträngdhet. Spelet är ordnat så att spelaren går upp i det och därmed befrias från kravet på initiativ, det som utgör tillvarons egentliga ansträngning. Detta visas också i spelets spontana upprepning och ständiga självförnyelse, som en sångens refräng. De olika skeendena har här, liksom i det föregående programexemplet *Vi hade en pappa*, både inslag av ett dramatiskt-litterärt estetiskt mönster och ett lyriskt-musikaliskt mönster, i en interartiell orkestrering. Leken hämtar, som tidigare sagts, medel och verktyg ur musikens, poesins eller dansens område och hämtar också formler och uttryck från folksagan. Sett ur detta perspektiv blir det tydligt hur leken utgör grunden för den dramatiska formen, teatern.⁶⁸¹

Leken beskrivs av Gadamer, som tidigare sagts, som en sorts självframställning och all framställning rymmer möjligheten av en framställning för någon.⁶⁸² Skådespel liksom kultspel överskrider dessutom sig själva genom att de spelande framställer en meningsfull helhet för åskådaren. Gadamer menar att det är åskådarens fjärde vägg som sluter konstverkets spelrum. Åskådaren fullbordar det som spelet redan är. Vid den fulländade konstfarenheten, menar Gadamer, är det just aktörernas diskretion man beundrar: att de inte visar upp sig själva utan verket.⁶⁸³ Spelaren i sin tur erfar spelet som en verklighet som övergår honom och detta tydliggörs helt när spelet självt siktar till en sådan verklighet, dvs. i skådespelet.⁶⁸⁴ Konstens karaktär av lek och spel hänger således samman med lekens karaktär av självframställning varigenom åskådaren, med sin fjärde vägg, sluter konstverkets spelrum.⁶⁸⁵ *Splattra* ger en förståelse för vad det handlar om: dels den hermeneutiska processen, dels leken som begrepp i förhållande till konst. Här blir det tydligt hur konsten, det vill säga musiken och den dramatiska framställningen, pekar bort från konsten som objekt i förhållande till ett subjekt. Istället är det fråga om en erfarenhet som för-

vandlar den som erfar. Konstverket är inget föremål som vi förfogar över, utan när vi erfar det, dras vi in i ett skeende.⁶⁸⁶ Parallellen mellan lek och konst blir tydlig.⁶⁸⁷

Lekens emancipatoriska potential

Schillers idé om konstverket som ett fritt framträdande handlar, som tidigare sagts, om den aktivitet som inte har något annat mål än sig själv och som inte gör anspråk på att ta någon makt över vare sig ting eller människor.⁶⁸⁸ Detta är den aktiva inaktivitetens oupplösliga cirkelgång. Det fria spelet och den erfarenhet av icke-ägande och passivitet som det gör gällande, tar Rancière som utgångspunkt i sin diskussion om leken som en form av delande av det sinnliga. Rancière tolkar detta icke-ägande och passivitet som en ursprunglig och ständigt verksam motsägelse: konstverkets ensamhet bär på ett löfte om frigörelse. Men löftets infriande innebär samtidigt att konsten som separat verklighet avskaffas.⁶⁸⁹ Denna utopiska bild utgör här grunden för en förnyad diskussion om tanken på en estetisk revolution. Det handlar om modernitetens inneboende motsägelser och modernistisk konst som i reaktion på sin tid tvingas pendla fram och tillbaka mellan olika försök att lösa dessa motsägelser.

Rancière vill befria konstbegreppet och lösgöra det ur sin fastlåsta kontext, för att finna nya sätt att tänka sig begreppets innebörder och betydelser. För att konst ska uppfattas som konst krävs, enligt Rancière, en viss regim, en förnimmelseform som styr uppfattningen. Han formulerar tre olika sorters regimer som har sin utgångspunkt i en historicitet, där den *etiska*, *representationella* och *estetiska* regimen på olika sätt speglar historiens uppfattningar om konstens roll i samhället. Dessa tre regimer har sålunda sina motsvarigheter i historiska epoker. Därmed betecknas olika praxis i hur vi sett på konst genom tiderna. Den etiska regimen ser konsten utifrån dess sanning och den representationella regimen ser konsten utifrån en mimetisk, formell utgångspunkt. Den estetiska regimen, slutligen, motsvaras av modernismen. I den estetiska regimen blir konstens sinnliga erfarenhet ett upphävande av motsättningen mellan sken och verklighet, form och material, aktivitet och passivitet genom leken/spelet. Konsten är här en bestämd form av sinneserfarenhet som skiljer sig från vardagslivets.

I Schillers beskrivning grundlägger det estetiska spelet, enligt Rancière, en ny samhällsgemenskap. Det estetiska spelet utgör nämligen den sinnliga vederläggningen av motsättningen mellan sinnlighet och förstånd. Därmed upplöses formens makt över materialet, som i sin tur står för statens makt över massan eller kulturens makt över naturen.⁶⁹⁰ Rancière menar att detta är principen för en mer djupgående revolution av själva den sinnliga existensen som sådan.⁶⁹¹ Han beskri-

ver den estetiska erfarenheten i detta sammanhang som ett löfte om ägandet av en ny värld. Samtidigt kan denna nya värld alltså inte på något sätt besittas, lika lite som den kollektiva gemenskap som Gadamer diskuterar.⁶⁹² Genom att verken blir frikopplade från representationella och genremässiga hierarkier, blir istället deras sinnliga särart framhävd.⁶⁹³ Det estetiska spelet, utgör därmed den sinnliga vederläggningen av motsättningen mellan intellektuell form och sinnligt material och kan på så sätt grundlägga en ny gemenskap. De konstnärliga objekten definieras genom sin tillhörighet till ett sensorium som inte är dominansens. Lekens frihet, sammanfattar Rancière, är motsatsens till arbetets trældom.⁶⁹⁴

Härnäst ska vi se exempel på upphävandet av motsättningen mellan sken och verklighet, form och material, aktivitet och passivitet genom leken/spelet i några program ur Staffan Westerbergs produktion.

Leken som en miniatyrteater

Staffan Westerberg föds i Luleå 1934. Som barn sysslar han med enkla dockteatrar av papp och tyger och egentillverkade dockor av vardagsföremål. Under sin långa karriär är han engagerad vid ett flertal större teaterscener i Sverige. Teve uppfattar han emellertid tidigt som ett idealiskt sammanhang för sin konstnärliga verksamhet, små miniatyrteatrar i varje hem som han kan befolka.⁶⁹⁵ Westerbergs namn förekommer i samband med ett hundratal programtitlar på svensk mediedatabas och inledningsvis ska vi titta översiktligt på hans omfattande produktion.⁶⁹⁶ Under de första åren präglas Westerbergs barnprogram av ett högt tempo och ett fritt experimenterande, gärna med barn inbegripna i leken. Ofta är det själva verklighetsuppfattningen, skillnaden mellan fantasi och verklighet, som tematiseras. Den första produktionen han gör för teve är serien *För de yngsta: Docklek* och därefter bland annat miniserierna *Bakgårdsfantasterier* och *Stubbar blir Gubbar*.⁶⁹⁷ Under sextioalet gör han för Skol-TV serien *Barn bland målningar och skulpturer* och medverkar också i andra avsnitt av Skol-TV om rörliga mobiler och om djur i konsten.⁶⁹⁸ Under samma period gör han även serierna *Bråkiga Teatern* tillsammans med jazzmusikern Lasse Werner samt *Knacka på hos Staffan och Eva i det blå*.⁶⁹⁹

Under sjuttioalet fortsätter han producera en stor mängd serier och enskilda program, där tonen så småningom blir något förändrad genom ett långsammare tempo och mer filosofiskt präglade resonemang. Här rör sig Westerberg alltmer i en ålderslös värld där stora frågor om död, sorg och längtan bearbetas. Några exempel är *Teatern i hatten* som han gör med jazzmusikern Christer Boustedt, *Någonting, någonstans: Govännens historier*, som visas i tretton avsnitt mellan 1970–1971 samt

1972 serien *Det bara händer* med skiftande underrubriker.⁷⁰⁰ 1974 kommer serien *Herr Ingentings funderingar* och först 1975 den programserie som han idag förmodligen är mest känd för, *Vilse i pannkakan*.⁷⁰¹ Westerberg gör främst barnprogram, men undantag finns, t.ex. *Vi slappa: ett jazzmusikaliskt mellanspel för tonåringar*.⁷⁰² Det är en halvtimmeslång film med animationer, teckningar, skulpturer, rörliga föremål och scenerier, till ljudet av Lasse Werners experimentella jazzkompositioner, dialoger och monologer av Jules Feiffer, med röster av Anders Linder och Lill Lindfors.⁷⁰³

Westerbergs produktion diskuteras av Malena Janson, visserligen främst programmen från sjuttioalet, men jag tar fasta på några av hennes reflektioner. Hon beskriver hans tilltal som direkt och intimt, med en orubblig solidaritet med de små, udda och trasiga, med en oräddhet inför det svåra som bereder plats åt ensamhet, längtan och sorg.⁷⁰⁴ Janson refererar även i sin diskussion till Winnicotts tidigare nämnda lekbegrepp och övergångsområde och pekar på hur fantasivärld och verklig värld i Westerbergs produktioner aldrig är åtskilda, utan står i ständig kontakt.⁷⁰⁵ Tonen i programmen ligger nära drömmens språk, som en sorts barnets logik där ingenting är omöjligt. Att Westerbergs produktioner gör tydligt att varje tänkbart mänskligt tema också kan presenteras för barn, påpekas av Margareta Sörenson.⁷⁰⁶ Hon beskriver Westerbergs estetik som en blandning av litterära referenser, parodier, parafrafer, existentiella frågeställningar och komiskt sakliga vardagsnoteringar.⁷⁰⁷

Det var viktigt för Westerberg att känna en direktrelation till varje barn. Grunden för sitt berättande beskriver Westerberg själv som hämtad ur ensamheten i uppväxten, en traumatisk förlust av en bror, den norrländska miljön med mörker, snö och norrsken samt en förståelse av leken som en omistlig del av tillvaron.⁷⁰⁸ Men han nämner också sin borgerliga uppväxt som viktig såtillvida att den fortfarande ter sig som ”ett stort, svart, tråkigt spöke” som han kämpar emot.⁷⁰⁹

Westerbergs tidiga program skiljer sig som sagt från de han ska komma att göra längre fram, i det att tempot i de senare programmen blir långsammare, mer eftertänksamt och det är också denna tidsperiod som Janson belyser. Estetiken är emellertid egensinnig genom hela hans produktion och det torde vara svårt att finna vare sig föregångare eller efterföljare.⁷¹⁰

Janson frågar i en intervju Westerberg vad leken betyder för honom och han svarar följande ”Jag har ett väldigt konkret exempel som svar på det. Jag kommer ju från Luleå där min far var disponent från LKAB som enligt mig är en förkortning för ’Lek Kan Alla Behöva’ (i stället för Luossavaara-Kiirunavaara Aktiebolag). Det kommer från det lekande ensam barnet, ett sätt att förgylla tillvaron i sin ensamhet, för att gå vidare. Men det är ju ingen protest. Och man måste också leka allvarliga saker, annars blir livet för allvarligt. Man måste leka död för att kunna hantera döden

när den kommer. Ett barn leker för att stå ut med en sorg, utan att själv vara medveten om det. Werner Aspenström har skrivit en dikt apropå det: 'Om tiotusen år smälter isen / Det infrusna barnet lossnar och återupptar sin lek / Skapar av pinnar och kottar tjur, ko och kalv samt en gårdsgård mot döden.' Så är leken för mig.⁷¹¹

Som konsekvens av undersökningens tidsmässiga avgränsning, är det Westerbergs tidiga produktion som är aktuell och jag ägnar särskild uppmärksamhet åt två program med början i *Kludda krumelurer*, där lekens hermeneutiska karaktär gestaltas.⁷¹²

Kludda krumelurer (620519)

Medan vi hör en barnvisa spelas på flöjt till ackompanjemang av kraftigt rasslande instrument, ser vi en pojke i halvbild mot en mörk bakgrund. Han tittar in i kameran, vänder sig sedan om och doppar en stor pensel i en kladdig burk uppställd på en piedestal bakom sig. Så vänder han sig mot kameran, lyfter upp den droppande penseln mot oss och börjar måla med stora vita bokstäver direkt på en glasskiva mellan oss/kameran och honom själv. Ordet *HEJ* växer fram. Någon minut därefter tittar Staffan Westerberg in snett från höger i bild och säger *Hej, Peter*, varpå en kort dialog utspelas som handlar om vad de ska hitta på att göra tillsammans idag. Medan Peter målar vidare drar han på svaret ... *tjaa* ... och efter några sekunder föreslår han att de ska vara konstnärer. Staffan undrar hur man är då. Peter funderar igen men säger att man *kanske har basker, kanske skägg och mustasch*. Staffan föreslår att de kan måla varsin ”mask” på glaset med basker, mustasch, skägg och det som behövs. Peter är genast med på det och båda målar mot tittaren med varsin pensel på glasskivan en schablonliknande mask, medan den rasslande musiken återkommer. Vi ser tjocka vita streck målas med kraftfulla tag på det som för oss verkar vara kamerans lins. När det vuxit fram baskerliknande huvudbonader och skägg, passar Staffan och Peter, vända mot oss, in sina ansiksovaler i dessa vita målade mallar, så att mustascherna tycks sitta i ansiktena. Staffan vill nu *gå ned till torget och fortsätta måla av det*. Peter svarar att han *kommer snart men måste förbättra sin bild lite*.

Efter ett klipp ser vi i halvbild Staffan sitta på huk snett framför en stor griffeltavla, där enkla vita kritteckningar föreställer ett torg med husfasader och fönster. Nu ritar han också dit en flicka med en slickepinne, en pojke med en cykel och en uppassare med en bricka. Slutligen ritar han en stor gubbe med hatt och stora skor som sitter vid ett cafébord. När han ska rita dit en mustasch, avbryter han sig och tvekar. Han *måste gå och mäta mustaschen så att den blir i rätt storlek*. Kameran zoomar ut, en flöjt spelar atonalt till ackompanjemang av enkla trumslag och vi ser nu att det torg som Staffan ritat av på griffeltavlan finns strax intill, men i form av stora, enkelt tecknade kulisser uppställda i en studio. Det vi ser i helbild är det

konstruerade lilla ”torget” med ett cafébord och en stol, där det sitter ett barn utklätt till ”gubbe”. Staffan kommer in i bild, bärande en meterlång linjal och kliver över torget fram till ”gubben” vid cafébordet. Intill står ett annat barn, utklätt till en ”uppassare”. I bakgrunden hoppar ett tredje barn upp och ned vid en cykel och ett fjärde barn står med en stor klubba i handen. Alla barnen föreställer de figurer vi nyss sett Staffan teckna på griffeltavlan.

Genom ett klipp är vi tillbaka vid griffeltavlan, där Peter ensam dyker upp i bild från nedre vänsterhörn. Han ställer sig framför griffeltavlan, vänder sig sedan om och tittar in i kameran. *Staffan har dålig fantasi! Ingen sol!* utbrister han. Han slår ut med armarna, himlar med ögonen, tar en krita och ritar dit en stor sol. Därefter ritar han till några ytterligare detaljer. Under tiden mumlar han för sig själv om det han ritar: *Gubben får vara vindögad och uppassaren får en jättenäsa.* Så kommer han på att det vore roligt att se *om gubben kunde klara sig utan kropp.* Han suddar ut själva kroppen.

Så befinner vi oss återigen genom ett klipp på det stora tecknade torget. Där ser vi hur gubben blivit genomskinlig och i en dubbelexponerad bild består gubben nu enbart av en hatt och ett par stora dansande skor. Vi hör ett rytmiskt knackande ljud, som från en enkel leksakstrumma. I bakgrunden ser vi den tecknade cafémarkisen och ”uppassaren” som står stilla. Den ena skon hoppar upp på cafébordet och börjar prata om glass med en kraxande stämma, men uppassaren, som står bredvid med sin bricka, förblir stilla och kommunicerar inte med skorna. Peters röst hörs: *ska jag radera ut kyparen? Ja, det vill skorna.*

Nu förflyttas scenen genom ett klipp till lilla griffeltavlan där Peter suddar bort hela uppassaren. Så ser vi en närbild på skon som nu har en glassbägare framför sig. Även glassbägaren har fått liv och talar. Den hoppar upp i luften och häller ur sig glass i skon, som mumsar ljudligt. Skon måste snart knyta upp skoremmen för den är så full av glass. Glassbägaren undrar om inte den andra skon också vill ha glass, men får svaret att den *vill hålla sig kvar nere på jorden.* Glassen inbjuder skon till en åktur på brickan och ropar *Hejdå!* till Peter.

Diskussion kring programexemplet Kludda krumelurer

Redan från början etableras lekens speciella karaktär i form av dubbla verkligheter och parallella världar, dels genom lekens speciella förmåga att ändra riktning efter en deltagares regeländringsförslag, dels genom att personerna befinner sig både bakom en glasskiva och framför kameran samtidigt. Detta understryker förhållandet att det är en gräns mellan oss och dem. Det finns även en tredje värld på själva glasskivan, med målade vita mössor och skägg, som Staffan och Peter kan gå in i och träda ut

ur. Den världen har i sin tur en egen parallellvärld, ska det snart visa sig. Det är en lek med egna regler som handlar om att det är möjligt att vandra mellan olika världar, vilket accentuerar lekens avgränsade rumslighet. I dessa världar finns det en möjlighet att gemensamt skapa nya figurer.

Vi har sett människor, figurer och andra varelser inbegripna i en ständig rörelse fram och tillbaka mellan olika världar: glasskivans bakomvarande och framförvarande, griffeltavlan i relation till den konstgjorda stadsmiljön, tecknade bilder i förhållande till påhittade gestalter och alltsammans i förhållande till de levande personerna som vi ser. Världen på tavlan och världen i studion har samband med varandra och blir i förhållande till varandra än mer verkliga. Samtidigt understryks det överkliga genom att förebilden för det som ritas av på griffeltavlan, nämligen Torget, också är tecknat men tredimensionellt och i större skala. Det räcker med några enkla och snabba streck för att detta förhållande ska vara etablerat. Lekens regler är tydliga och har omedelbar verkställighet.

Huvudpersonernas sätt att sakta närma sig sin omgivande verklighet, präglas av en cirkelrörelse fram och tillbaka mellan det som ska tolkas och själva uttolkningen. Deras cirklar blir större och större från varat bakom glasskivan till varat på torget. Men hela tiden återvänder de till griffeltavlan, gentemot vilken de prövar en ny tolkning. Här ses lekens inneboende hermeneutiska rörelse fram och tillbaka: från den lilla ritade världen till den stora ritade världen och sedan åter, för att ändra i den ena världen på ett sätt som omedelbart påverkar den andra världen. Spelrörelsens fram och åter är ett förhållningssätt som skiljer sig från andra förhållningssätt och lekens speciella existensform framträder här med tydliga gränser. Denna oupphörliga rörelse utan fastlagt mål är, enligt Gadamer, ett av lekens kännetecken och har en hermeneutisk innebörd mellan förförståelse och nyförståelse, mellan det främmande och det bekanta. Det Peter gör på den lilla griffeltavlan förändrar den stora bilden, men sätter samtidigt igång nya processer, där gubben blir en sorts spökgestalt och skorna får eget liv och glassbägaren kan tala. Alla varelser och ting sammanblandas och glider fram och tillbaka mellan olika nivåer.

Materialiteternas blandning

I programmet *Kludda Krumelurer* lyfts en rad begrepp och materiella ting fram som omprövas och utsätts för bearbetning och omförhandling: gubbe, konstnär, torg, sko, glassbägare, ett café eller en upppassare antar nya skepnader och gränsen mellan levande och dött, varelse och ting överskrids. Genom att kalla saker och ting vid nya, helt annorlunda namn skapas en rörelse mellan det bekanta och det främ-

mande, som möjliggör en nyförståelse för det främmande. Vi ska nu studera ett litet avsnitt ur Westerbergs miniserie *Bakgårdsfantasteri* där händelseförloppet utspelas i en studioupbyggd bakgård, där rekvisita och dekor består av papp och trä med enkla målerier.⁷¹³ Här kan vad som helst få liv när som helst. Det är ingen skillnad mellan en människa och ett träföremål och en materialiternas blandning uppstår.

Bakgårdsfantasteri (630824)

Vi ser i helbild ett stort utrymme fullt av brädor, hopspikade ställningar och vad som möjligen kan vara en sorts klätterställning, där hjul och andra föremål är sammanfogade. Mitt på golvet, framför alla dessa konstruktioner i olika material, sitter Staffan och Peter sovandes med huvudena i varandras knän. De är iklädda randiga tröjor. Medan vi hör musik, munspel och congasrytmer, hör vi samtidigt en röst (som vi känner igen som Staffans) säga att *som ni kommer ihåg från förra gången så sökte Peter och Staffan efter mig, men det är en hemlighet mellan er och mig att jag finns här hela tiden*. Vi ser först inte röstens källa i bild, men så riktas kameran mot en hög hatt som hänger i luften högt uppe i träställningen och vi förstår att det är hatten som talar. Rösten fortsätter med att berätta att han heter *Fantastus-Hatten* och ber att få presentera *Funderarsläkten*. Efter ett klipp ser vi i tur och ordning ett antal enkelt tillhuggna trästycken. För var och en hör vi en liten musikalisk melodi spelad på olika instrument, som för att understryka träbitarnas inbördes personligheter. Så hör vi Fantastus-Hatten säga att *Staffan och Peter börjar visst vakna*. Livlig, kraftfull musik spelas och vi ser de båda sakta börja röra sig. Staffan snarkar med stora rörelser, vi ser honom i profil. För var gång han öppnar munnen för att pysa ut snarkningen, flyter stora, vita dubbelexponerade bokstäver ut ur hans gap, vilka bildar programmets titel: *Bakgårdsfantasteri*.

Därefter väcker Staffan en hostande och snörvlande Peter. De konstaterar att de nu ska fortsätta söka vidare efter Fantastus-Hatten och Staffan ger sig genast av. Peter stannar kvar och säger att han först måste väcka Stökiga Jönsson. Han går fram till en fönsterliknande yta, bakom vilken en skuggprofil skymtar, ett pappansikte med utklippta ögon. Peter ångrar sig, säger *Åh, han är så tråkig. Jag väcker soporna istället*. Så hukar han sig ned mot en soptunna, som talar genom att locket öppnas och stängs. Soptunnan säger att han behöver lite luft. Peter blåser då ned lite luft i soptunnan, går sedan och ropar upp i en stupränna: *Ska du inte väcka Funderarna också?* Vi ser i närbild en stor tecknad väckarklocka, vars visare rör sig medan den talar: *ticktack, nej tack, jag tror jag ska låta Funderarna snabbsova några dygn till, om jag låter visarna gå runt*. Vi ser visarna snurra runt väldigt fort och därefter i närbild de olika Funderarna, vilka är trästycken med särskiljande drag. De ligger huller om buller i en stor säng i ett mörkt rum med lågt i tak.

Diskussion kring programexemplet Bakgårdsfantasteri

Under programmets sex inledande minuter har en rad företeelser och existenser presenterats, mer grundligt eller bara helt hastigt. Här finns ingen tydlig riktning eller berättarlinje och inte heller något centrum gentemot en periferi. Stökiga Jönsson endast antyddes och Funderarfamiljen har vi fortfarande bara en bild utan ljud av, förutom de musikaliska fragmenten. Alla företeelser är jämställda, helt utan inbördes hierarkier eller ordningar. Vuxna, barn, klädesplagg, träbitar, vardagsföremål som soptunnor och väckarklockor kan ha olika rörelser, liv och ljud för sig, olika identiteter och röster. Dessa rörelser skulle, med Rancières ord, kunna beskrivas som både isärkopplande och sammankopplande med motsägelser som utplånas i samma ögonblick som de etableras.⁷¹⁴ Tecken och former stimulerar varandra ömsesidigt till sinnlig framställning och betydelse samtidigt som det skapas en form som tycks motsäga idén om gemensamhet. Det uppstår en materialiteternas blandning när alla gemensamma mått som reglerat avståndet mellan de olika existenserna upplöses. Då uppstår en likgiltig blandning av betydelser och material, vilket skapar en sorts jämställdhet mellan materiens figurer.

Westerbergs estetik uppvisar i de bägge ovanstående programexemplen en påtaglig motvilja inför inbördes hierarkier. Vi kastas mellan symboler och uttryck, där betydelser byts ut. Föremål av alla slag får liv, oavsett om det är en gammal använd strumpa, en hög svart hatt, en silversked eller en träbit. Gestalternas röster har olika karaktär som delvis ter sig hämtade ur en mer konventionell värld med äldre, stela herrar, rädda småpojkar och tokroliga udda figurer, som ett tvärsnitt ur en mindre stad. Scenerierna utmärks ofta av ett visst stillastående, tablåer inom vilka skeenden äger rum. Det har delvis att göra med att det är dockor och föremål som är centrala och de är stillsamma till sin natur, om inte Westerberg själv rör dem runt. Här finns en tingens avsaknad av orsaker, en värld där historier avskaffas till förmån för mikrorörelser som kan visa på en värld bakom en annan. Här upphävs motsättningen mellan sken och verklighet, form och material, aktivitet och passivitet genom leken/spelet. Den sinnliga erfarenheten skapar mikroförskjutningar som omfördelar sociala positioner och funktioner och gör att nya band och nya former för deltagande skapas. Hierarkier förskjuts, vilket kan släppa fram det dittills ohörda.

Ett moment av dröjande

Härnäst ska vi återkoppla till den temporalitet som Augustinus utläste ur uppmärksamhet. Augustinus uppmärksamhetsbegrepp handlar om ett slags uttänjning av tanken, som är ett sätt att förhålla sig till tiden.⁷¹⁵ Uppmärksamhet beskriver han

som det ”nu” genom vilket det som nyss fanns i framtiden övergår till det förflutna, som en transfiguration. I tanken får de respektive temporala momenten formerna *uppmärksamhet*, *minne* och *förväntan*. Det handlar om ett omvandlande av framtid till ett förflutet, där skeendet omformas i dess eget skeende. Dikten beskrivs av Augustinus som en uppmärksamhetsform med temporala aspekter, som ger en möjlig bild av tidsmedvetenhet och närvaro i nuet. Det är i själva framförandet av dikten som uppmärksamheten finns och därmed medvetandet om tiden.⁷¹⁶ Samtidigt är uppmärksamheten ett tillstånd av både *attentio* och *distentio*, den uppmärksamme är också alltid själv uppmärksam. I de följande exemplen, två program av Lars Lennart Forsberg, ska vi återkoppla till det vardande, ännu icke fastlagda, som inryms i Augustinus begrepp *intentio* och därmed fokusera på lekens moment av dröjande i lärandeprocessen.

Lars Lennart Forsberg är regissör, manusförfattare och filmproducent, med såväl spelfilm som dokumentärer i sin produktion. För teve gör han exempelvis adventskalendern *Broster, broster* 1971, spelfilmen *Vem älskar Yngve Frej* 1973 och dokumentärfilmen *Min mamma hade fjorton barn*, 2001. Han gör omkring fyrtio filmer som frilansare och den första tevefilmen han gör är *Sommarlov i skärgården* 1958. Inför denna fick han helt enkelt en kamera och en låda film med sig hem över sommaren, med en uppmaning att komma tillbaka till hösten med en film. I en artikel berättar han om hur produktionsproceduren med Lennart Ehrenborg gick till: ”Vi pratade inte speciellt mycket med varandra. Han sa ja eller nej till mina filmprojekt. När man väl kommit igång så var det inte så mycket att snacka om. Ett projektförslag på en A4-sida, ibland handskrivet, ett par veckors väntan och så ett okej! För det mesta. Jag vet inte om det var för att man var speciellt duktig. Det sa han i vilket fall inte. På sin höjd kunde han nämna att ’det blev ju bra kritik på det där’.”⁷¹⁷

Forsberg gör en lång rad konstnärsporträtt i serierna *Svenska konsthantverkare* 1962, *Svenska grafiker* 1963, *Svenska fotografer* 1964 samt *Svenska skulptörer* 1967.⁷¹⁸ Dessa filmer utgör blandformer med inslag både av ingående personporträtt, detaljerade procedurskildringar och inkännande, konstnärliga tolkningsförsök. Vi ska titta närmare på ett av konstnärsporträtten ur serien *Svenska grafiker*; *En torrnålsgravör*.⁷¹⁹

En torrnålsgravör

Grafikern Börje Sandelin presenteras av Lars Lennart Forsberg (630504)

Musiken vi hör består av spridda toner från kontrabas, tvärflöjt, stråkar (pizzicato) och vibrafon, med korta insatser från flera blåsinstrument i stämmor. I närbild ser vi ett grafiskt verk fylla upp hela bilden. Till vänster i det grafiska verket ser vi några

mycket egendomliga gestalter, skrämmande ansikten mot en mörk bakgrund. Till höger är en person tecknad i en dörröppning, hon håller en lykta. Sandelin själv berättar långsamt, medan vi ser bilden:

Sandelin: Den där bilden ... den heter Besöket och är ett av mina tidigaste blad – direktinspirerat av Dan Anderssons novell Drömmar, där de döda kommer igen ... jag bodde ju vid den tiden i ett litet torp i Tiveden i stor ensamhet och stor isolering och vad är naturligare då än att önska sig ett besök – när jag inte får besök, då ritas jag mitt besök.

Forsberg berättar nu kort om Börje Sandelin, medan bilden fortfarande dröjer vid nämnda *Besöket* och kameran går från detalj till detalj. Forsberg nämner bland annat att Sandelins produktion inte vittnar om något intresse för den aktuella konstnärliga problematiken.

Forsberg: ... han tränger istället in i en poetisk symbolvärld befolkad av stilla lyssnande människor.

Sandelin (fortfarande ser vi samma konstverk i bild): *För att en teckning ska få värde för mig själv ... och det är det enda som är riktigt viktigt ... är att den svarar mot ett tankeinnehåll ... linjen i sig själv har inget värde om den inte betyder någonting ... det är ett ganska tvivelaktigt sätt att utöva konst, för den gängse uppfattningen är att bilden i sig själv har ett värde ... man hör talas om konstnärer som målar ett landskap och det är mest en förevändning för att släppa lös något inom sig själv och sen lyder de måleriets lagar ... de känner att här behövs det rött eller grönt och så sätter de dit rött eller grönt ... för kompositionens skull ...*

I bild visas nu olika ansikten ur andra grafiska verk; en kvinna, två män, en äldre gubbe, alla i närbild. Kameran fokuserar på detaljer, ett uppspärrat öga, en gestalt. Verken är dova, enkla. Figurerna påminner om naivistiska teckningar.

Sandelin: Jag komponerar visserligen också, men oftast börjar jag på det sättet ... lägger upp en figurgrupp, men så småningom får varje mänska ett psykiskt värde ... det är den och den mänskan med de och de egenheterna ... barnet som är ensamt ... det där är sådana här ... viskningar man ger till sig själv och så småningom lever de. Småningom lever de framför en själv ... och man är öm mot dem ... man vill ta fram det bästa hos dem ... nästan som att jag identifierar mig med dem.

Musiken ändrar karaktär från det atonala till en vemodig melodi på omväxlande flöjt och vibrafon. I närbild ser vi ett verk föreställande en folkmassa.

Sandelin: *Det är psykiska stämningar som jag försöker fånga. Tystnad till exempel ... eller lyssnandet ... eller drömmen ... eller ...*

Vi ser nu ett grafiskt verk föreställande en fågel som liknar en ängel, därefter ett verk föreställande en långhårig kvinna som flyger i ett mörker. Båda är enkelt ritade, eller snarare ristade. Musiken blir nu återigen atonal där enstaka toner av flöjt och stråkar avlöser varandra och vävs in i och ut ur varandra. Tonerna är stundtals gnisslande. Först nu får vi se Sandelin själv i extrema närbilder: hans arbetande händer, hans ansikte snett bakifrån, tekniken med plattor, knivar och ristverktyg. Så avbryts dessa intima bilder av exteriöra bilder på huset, i vilket vi befinner oss. Huset skymts bitvis av stora mängder snö som virvlar medan stark blåst hörs. Ljudet avbryts, vi befinner oss inomhus igen, vinden viner nu mer dämpat, vi ser i närbild hans händer som karvar i ett material.

Sandelin: *Man är ju inte bara en, man är ju så förfärligt många människor ... natt- och dagsidan ... man är inte bara ljus ... när man ritat av sig sin förtvivlan, så finns glädjen kvar.*

Vi ser nu en rad tecknade och ristade ansikten med olika uttryck: stillsamma, lyssnande, häpna, ansikten i grupper.

Forsberg (inte i bild): *I sin bok Ristningar uttrycker han sig i ord och bild.*

Efter en kort tystnad får vi höra prosadikter ur denna bok läsas. Under tiden ser vi närbilder på olika etsningar, grafikverk och teckningar. I bilderna ser vi hav, skyar, moln. Musiken är svepande, med svävande toner och enstaka, luftiga cymbalslag.

Sandelin: *I brist på sysselsättning leker jag ibland att mitt hem är ett skepp. Elden brinner, styrmansmössan är på, seglen skotade. Jag går ut på balkongen, som är min kommandobrygga och ner i gräset. Jag stöder händerna hårt mot det vita räcket. Jag väntar ... Men i samma stund som jag lyfter tycker jag att hela tanken bara är skär inbillning. Gräset stillnar ... tanken räckte inte.*

I en rad mörka, enkla pennnteckningar ser vi ett öppet fönster med en gardin, en uggl

i ett ljusst rum framför en liten bunke, ett antal ugglor flygande emot klippor samt skissliknande gestalter: män, kvinnor, gamla och barn. Det är stämningsmättade bilder. Men så ändras bilden till att skildra interiörer och inte de grafiska verken. Medan Sandelin talar, ser vi i närbild en tygdocka som hänger på en vägg i rummet och sedan, i en halvbild, ett rum fyllt av föremål, en spinnrock, en kakelugn.

Sandelin: Om jag säger att naturen är en slags läkedom ... så blir det jag läker för ... det jag söker mig till ... är människan ... jag ritat alltid människor ... jag ger mig själv lite sällskap. Det är drömda människor ... Ibland kan de ha mina drag ... sådär ... eller stå på samma sätt ... som jag vill stå ... en slags teatervärld där alla är goa ... snälla ... varma ... spröda och nakna. Själigt nakna.

Sandelin rör sig runt i rummet, eldar i kakelugnen, vi ser en närbild på en liten öppning i väggen med tända ljus i och flera närbilder på interiören i udda vinklar, där man inte alltid uppfattar vad kameran registrerar. När Sandelin talar om teatervärlden, ser vi återigen hans tecknade bilder på dansande människor. Musiken är nu atonal, liknar en polyrytmisk, galen cirkusmusik med trummor, bas, blåsinstrument och under tiden visas ett verk som föreställer festande människor där det står en ensam man i mitten.

Sandelin: (inte i bild) Alla de andra har funnit varandra här ... men jag har inte funnit någon ... en gång körde jag motorcykel och körde på en uggla ... fick den i ansiktet ... och jag glömmet den inte. (Ny ugglebild visas.) Den där gjorde jag nog nästan direkt ... jag förstörde plåten ... den hade inte fått fäste i mig riktigt.

Efter att en rad verk föreställande ugglor visats ser vi en teckning föreställande en bister man med mörka glasögon som håller på att arbeta med dockor. En av dockorna ligger framför honom på bordet.

Sandelin: Den heter Marionetter ... det är en fruktansvärd bild ... ohygglig. Gud är blind, tror man ibland ... men han försöker väl lappa ihop dem så gott han kan ... det är något fel på den där mänskan som han försöker lappa ihop ... han hade haft omkull sin kvinna ... hon ligger framför ...

Musiken är disharmonisk, enstavig med pauser. I bild ser vi nu en tecknad man som håller för sitt ena öga.

Sandelin: *Att se, heter den. Se. Han säger såhär till mänskan: lär dig se, lär dig se. Lär dig lyssna. Man kan göra så på sig själv. Lär dig se, lär dig se.*

Rösten intensifieras med orden *lär dig se* och kameran zoomar allt närmare det tecknade ansiktet som sluter sitt ena öga med sin hand. I en ny bild ser vi en tecknad man i hög hatt som sitter i ett fönster, lutar hakan i handen och håller en penna med andra handen. Hans blick är riktad nedåt. Kameran zoomar in ansiktet, musiken är en ensam hög flöjtton.

Sandelin: *Det är nog ett psykiskt självporträtt. Folk frågar om den där hatten betyder någonting ... det gör den inte.*

Kameran zoomar in ansiktet. Flera blåsinstrument hörs.

Diskussion kring programexemplet En torrålsgravör

Berättelsen består här främst av bilderna medan de verbala kommentarerna skapar en inramning som hela tiden pekar ut mot något utanför bilderna. Det centrala är ett dröjande vid både bilder och tankar, där spänningen mellan ord och bild skapar en känsla av utsträckt tid. Bilderna visas under långa stunder, men genom att det verbala berättandet kommer och går utan uppenbart samband med bilderna, förvandlas tiden till en möjlighet att verkligen dröja sig kvar i konsten. Vi ser under långa stunder bilder, medan det vi hör främst handlar om konstnärens egna reflektioner kring sitt måleri. En associativ rörelse fram och tillbaka, från någon form av samröre mellan bild och ljud till ett stort avstånd däremellan, pågår hela programmet igenom. De få stunder vi ser interiörer och inte konstnärens bilder, är det till synes slumpmässiga sekvenser föreställande spridda föremål, vilka vi efterhand förstår finns i konstnärens ateljé. Konstnärens berättelse om vikten av lyssnande, tystnad och drömande skapar, tillsammans med den dovt mörka skuggrika stämningen i bilderna, en laddad stillhet. Här liknar uppmärksamheten en intensiv distraktion. Berättandet återger oväntade skeenden och spänningen mellan bild och berättelse gör att det uppstår ett dröjande moment. Röstens melodi är ömsom observerande, ömsom gestaltande, pendlar mellan att vara dokumentärt registrerande och dramatiskt tolkande. Som betraktare fångas vi in i ett aktivt deltagande av skeendet och något, som ännu inte finns annat än i ett förbidragande, blir genom konstverfarenheten förvandlat till en bestående, kvardröjande formation.⁷²⁰

Här ser jag en gestaltning av Augustinus *uppmärksamhet*, nämligen ett sätt att förhålla sig till tiden, ett slags uttänjning av tanken, det ”nu” genom vilket det som

nyss fanns i framtiden övergår till det förflutna, som en transfiguration. Gadamer diskuterar något som han betraktar som ett moment av dröjande i konsterefarenheten. ”Vid all erfarenhet av konst handlar det om att vi lär oss ett speciellt sätt att *dröja kvar* hos konstverket. Detta kvardröjande blir aldrig långtråkigt. Ju mer vi inlåter oss på verket, desto mer talar det till oss; desto mer mångskiftande och desto rikare visar det sig vara.”⁷²¹ Tidserfarenhetens väsen i samband med konst, som Gadamer beskriver det, är att vi lär oss dröja kvar. Detta är, menar han, ”måhända den oss tilldelade ändliga motsvarigheten till det man kallar evighet.”⁷²² Augustinus sammanbinder uppmärksamheten med en läsakt, en dikt eller ett sjungande. Den som sjunger har ett aktivt förhållande till vad som har sjungits och vad som ska sjungas. Innan sången eller dikten framförs hör den till framtiden och alltmedan den framförs förpassas den successivt till det förflutna. Men det är i själva *framförandet*, sången, som uppmärksamheten och medvetandet om tiden, finns.

Lekens skapande potential

Som tidigare sagts belyser Ranci re konstbegreppet ur ett nytt perspektiv genom att formulera regimer som står för olika f rnimmelseformer med motsvarigheter i historiska epoker. De etiska, representationella och estetiska regimerna speglar historiens uppfattningar om konstens roll i samhället och betecknar därmed olika tiders praxis beträffande synen på konst. Gadamer,   sin sida, vill hitta ett sätt att betrakta konst bortom historicitet. Han försöker omfatta konstens alla riktningar och även det konstnärliga skapandet, genom att se konst utifrån tre aspekter: företeelsen *lek/spel*, begreppet *symbol* för igenkännandet av oss själva och *fest*, som uttryck för en allomfattande kommunikation.⁷²³ Hitills har vi sett hans resonemang om konsten som *lek*: en antropologisk erfarenhet som vi är delaktiga i och som förändrar oss. När han diskuterar konst som *symbol*, vill han peka på att konsten har ett eget unikt inneh ll och med konst som *fest* avser han konstens potential att förändra tidsupplevelsen i en gemensam ritual, där tiden ”fylls”.⁷²⁴ Att tiden fylls, innebär att en särskild tidsdimension upprättas, där alla delar h r ihop. Den fyllda tiden handlar om en sorts total närvaro. Här finns en parallell till Augustinus begrepp *attentio* med en närvaro i nuet, ett själens utsträckande i vilket det förflutna och framtiden m ts, såväl som till hans begrepp *intentio*, nämligen en uppmärksamhet med förankring i ett vardande, ett ännu icke fastlagt. Detta vardande utgör ett skapande moment i lärandeprocessen. Det faktum att berättelsen om torrn lsgrav ren och hans bilder innehåller dröjande moment skapar en tidssuspension där huvudsaken inte är gestaltningen av en innehållslig meningsfullhet, utan huvudsaken  r istället gestaltningen av vad en full delaktighet i konsterefarenheten kan vara.

Det sista programmet i *Ars Intentio* är Lars Lennart Forsbergs *Pappas dockor*, ett exempel på ett renodlat visuellt berättande där uppmärksamhet med förankring i ett vardande, ett ännu icke fastlagt, tematiseras.⁷²⁵

Pappas dockor. Ett komplicerat dockspel (651223)

Vi ser i helbild en liten pojke i vit bredbrättad hatt som sitter på en trampbil och rör sig runt av och an på ett ljust trägolv i ett rum, där man i utkanterna av bilden anar skulpturer, pinnstolar, en kamin. I närbild ser vi en man i ett hörn, allvarlig med mörk tröja, mörkt skägg. Efter några minuters tystnad börjar nu en ihållande orgelton, mot vilken plockande toner i ett ljusare register skapar en dialog. Vi ser en rad sekvenser med pojken i halvbild i olika skeden, där han hoppar av trampbilen och går fram till ett bord överfyllt av prylar. Dessa filmsekvenser varvas i sin tur med närbilder: vi ser mannen som vänder på ansiktet och riktar blicken åt olika håll och vi ser en serie stillbilder på barn i olika åldrar. De atonala, polyrytmiska orgeltonerna fortsätter, men ändrar karaktär med bildklippen. I närbild ser vi nu mannen som vilar ansiktet i sina armar, varpå musiken tystnar. I halvbild ser vi pojken plocka bland en mängd material på bordet. Så följer en serie snabba klipp mellan mannen som vilar ansiktet i armarna men fortsätter att titta, respektive pojken som nu i helbild ses hantera olika handdockor med papier-machéhuvuden. I bakgrunden ser vi en hylla med småsaker och en stor vit trädörr med speglar. Till en ljus, ryckig orgelton ser vi hur pojken prövar dockorna och håller framför sig en docka som är målad som en indian. Medan pojken låter två dockor tala med varandra, dialogiserar musiken dissonant och atonalt och i täta klipp ser vi hur mannen fortsätter betrakta, men i något ändrade positioner.

Plötsligt rör sig dockorna av sig själva i högen. En efter en lyfts de sakta upp av någon som inte syns, medan musiken fortsätter att vara fragmentarisk, plockande. Vi ser i närbild omväxlande pojkens leende ansikte och dockorna vars ansikten är målade på olika sätt där de ligger i högar. Så får vi se en helbild på bordet med alla dockor orörliga i en hög och pojken i närbild. Därefter ser vi ovanifrån hur han plockar fram en tjock sminkpenna och ställer sig framför en spegel. Musiken tystnar medan vi ser honom sakta måla sig svart, i hela ansiktet. Under detta skeende ser vi pojken bakifrån i helbild, rummet är tomt förutom bänken, sedan närbild på hans ansikte och så oväntat en halvbild på mannen med en stor clownnäsa i ansiktet, för första gången leende. Därefter ser vi en serie filmsekvenser omväxlande på pojken, som går bort från spegeln och på mannen som har olika masker och sminkningar. Musiken är nu dov, mörk med långsamma dissonanta ackord.

Efter närbilder och extrema närbilder, på både mannen och pojken och flera dockansikten med ändrade sminkningar och kläder, dock aldrig i samma bild, får vi till ett starkt orgelackord plötsligt se alla dockor hänga i en rad och dingla i mörker, belysta snett underifrån. Vi ser mannen gömma sig till hälften och så plötsligt en helt ny person, ett ansikte med svårtydda drag. Därefter följer en serie stillbilder på en pojke bakifrån i ett fönster och på en låg huslänga utifrån med samma fönster, en strand med en pekande pojke och närbilder på pojkens öga och mannens kind. Allt under tystnad. Filmen fortsätter med samma oförutsägbarhet att kastas mellan nära och långt bort, levande ansikten och dockor, utklädningar, masker och nakna ansikten, allvar och leenden.

Diskussion kring programexemplet Pappas dockor. Ett komplicerat dockspel

Vi ser ett växelspel av filmsekvenser med en vuxen man och en liten pojke. Det finns inget diegetiskt ljud men däremot sparsam, fragmentarisk musik av pianisten Jan Johansson, karaktäriserad av atonalitet och polyrytmik. Det är ett renodlat visuellt berättande, med auditiva inslag. Det verbala, muntliga är helt bortrensat och vi hänvisas till att försöka hitta ett sätt att tänka med bilderna. Ingenting, förutom den sparsmakade musiken, hjälper oss att bringa ordning i det vi ser, eller göra en omedelbar tolkning. Istället inbjuds vi att tänka tillsammans med det visuella, det konstnärliga bildstoffet. Avbrotten skapar en ovisshetens paradoxala systematik, där ingenting är givet och det som gestaltas är något som inte vill låta sig preciseras, men ändå uttrycks. Här gestaltas uppmärksamheten som ett *oscillerande* mellan inifrån och utifrån, att ta del av och vara del av och bilderna gestaltar tankemönster bestående av hastiga, omedvetna rörelser mellan att se på något och att se ut ur detsamma, mellan avkodning och fantasi eller mellan detalj och helhet.⁷²⁶ Vi ser skeendet i dess eget skeende och därmed gestaltas skapande moment i lärandeprocessen.

Varje möjlighet till kontinuitet avbryts genom täta, oförberedda klipp, som förstärks av den atonala, polyrytmiska musiken. Också musiken präglas av plötsliga avbrott i form av tystnader och den musikaliska karaktären ändras samtidigt med scenbytena. Filmsekvenserna kan oförberett följas av en serie stillbilder, utan uppenbar koppling till skeendet. Först när vi ser pojken låta dockorna röra sig mot varandra, medan musiken ljuder i två disparata stämmor, uppenbarar sig något som liknar ett skeende, ett kort kontinuum. Musiken fungerar som ett faktiskt språk vars exakta innebörd vi inte säkert förstår, men som samtidigt tycks utgöra en tredje individ, utöver barnet och mannen. Musiken har på så vis en helt självständig roll och bild och ljud är mättat av symboler som inte är avläsbara för oss. Det pågår dialoger på flera nivåer och mellan olika dimensioner i en till synes ologisk följd,

men vars beståndsdelar vi inte kan tolka. Men kanske finns det en logisk följd på en ledd som vi inte omedelbart ser, som på så vis skulle kunna utgöra ett kreativt motstånd. Framställningen blir ett sorts svar på något som vi inte ens visste att vi hade frågat efter. I det oprecisa kan det finnas utrymme för ett innehåll, ett budskap. Vissa komplexa förhållanden eller omständigheter som inte kan förenklas eller framföras exakt, går förlorade i precision.

En symbol är, menar Gadamer, det på vilket man igenkänner något och i detta uppfattar saken på ett sannare, verkligare vis än vid första påseendet. Igenkännandet skiljer det bestående från det flyktiga och att fullfölja den processen är den egentliga funktionen hos en symbol och därmed i symbolinnehållet i alla konstnärliga formspråk.⁷²⁷ Symboler är inget givet som hör en specifik tid till, utan symbolskapande handlar om en uppgift, ständigt nya krav på bokstaverande av en obekant vokabulär som ska höjas till läskunnighet. Läskunnighet i sin tur betyder att bokstäverna inte längre märks och det som framträder är bara meningen.⁷²⁸ Det handlar inte om en enkel betydelseöverföring. En symbols väsen, menar Gadamer, är inte knutet till ett mål som ska uppnås intellektuellt. Den mänskliga kvaliteten i tillvaron ligger i sammansmältningen av det förgångna med nuet, av tidsepokenas, stilarnas, klassernas samtidighet. Det moment i lärandeprocesser som gestaltas i *Pappas dockor* handlar om tolkningsförsök av språk och symboler, i ett förstadium, innan bokstaverandet av den obekanta vokabulären har höjts till läskunnighet.

Ars Intentio – sammanfattande diskussion

Ars Intentio knyter med sin benämning an till en temporal aspekt på uppmärksamhetsbegreppet som omfattar ett moment av vardande. Kapitlets program gestaltar genom sitt audiovisuella diktande ett skapande moment i lärandeprocesser, med leken som uppmärksamhetsform. Närläsning och analyser av programmen sker med utgångspunkt i Schillers och Huizingas definitioner och lekbegreppet belyses ur ett fenomenologiskt perspektiv med antropologiskt och estetiskt fokus med hjälp av Gadamers respektive Winnicotts teorier. Rancières diskussioner kring lekens emancipatoriska potential är också operativa.

I kapitlets inledande programserie om äldre tiders lekar, producerad av Mona Sjöström, såg vi exempel på lekens främsta kännetecken enligt de definitioner som nämns ovan. I *Bure bure bränne* samt *Bro bro breja*, gestaltas lekens avgränsade rumslighet, dess frivillighet och dess egna regelverk framträder. Att leken saknar syfte men ändå har ett eget ändamål och innebär ett engagemang, en delaktighet, ser vi också gestaltat här.

En lek på fenomenologisk grund finner vi i Beppe Wolgers *Fantasimissimo*. där farbror Smuts, som helst kallar sig farbror Nära, skaffar sig närkontakt med materia genom känsel, luktsinne och syn. En alternativ varseblivning görs tydlig där betydelsen av det sinnliga, det kroppsliga, i en förståelse lyfts fram. Farbror Nära skaffar sig förståelse genom att använda hela kroppen. Här tydliggörs också lekens skapande av laddade platser för symboliseringsprocesser, där det som Winnicott kallar övergångsområden gestaltas. Leken öppnar en egen plats som varken motsvarar en inre eller en yttre verklighet, utan ett mellanområde där det, som inte hör vardagen till, kan äga rum och där ny mening kan skapas. Detta mellanområde där symbolbildning kan ske utgör lekens speciella plats i lärandeprocesser och motsvarar ett moment av skapande, ett ännu icke fastlagt.

I *Ars Intentio* placeras även ett antal program med en mångfald av konstnärliga uttrycksformer, influerade av lyrisk-musikalisk och dramatiskt-litterär estetik. Dessa program har jag valt att kalla interartiellt orkestrerade. I *Vi hade en pappa*, av Åke Söderqvist och Beppe Wolgers, ges leken karaktären av konstfarenhet. I Åke Edins *Splatträ* är det tvärtom de konstnärliga uttrycksformerna som ges karaktären av lek och lekens samband med konstnärliga framställningsätt tydliggörs.

Staffan Westerbergs program, *Bakgårdsfantasterier* och *Kludda krumelurer*, får här exemplifiera lekens emancipatoriska potential, belyst med hjälp av Rancières diskussion om det estetiska spelet, där konstens sinnliga erfarenhet kan upphäva motsättningar och upplösa hierarkier. I de aktuella programmen sker detta genom vad man, med Rancière, kan kalla en materialiteternas blandning. I Westerbergs program, liksom i Wolgers, aktualiseras Winnicotts övergångsområde, då fantasi och verklighet sammanvävs och skapar ett mellanrum. Lekens uttryck handlar i dessa program dels om moment av fritt skapande i lärandeprocesser, dels om lekens hermeneutiska rörelse mellan olika världar, där olika typer av lärande är närvarande.

I Lars Lennarts Forsbergs *En torr nålsgravör* gestaltas ett dröjande moment i konstfarenheten, som också får ge bild åt begreppet *Intentio*, ett utsträckande framåt, mot det ännu inte fastlagda, som motsvarar ett vardande i lärandeprocessen. Detta förstärks och förtydligas ytterligare av Forsbergs *Pappas dockor*, där lekens skapande moment, skeendet i dess eget skeende, gestaltas i ett förstadium av tolkning av språk och symboler, innan bokstaverandet av den obekanta vokabulären har höjts till läskunnighet. En rad företeelser äger rum, eller äger inte rum, avbrotten får samma plats som sekvenserna, vilket pekar på ett område i kunskapande som inte går att hitta, ens om man letar. Det oprecisa kan därmed få ett uttryck, det vi inte visste att vi ville veta.

Här gestaltas ett konstens kunskapande, det som inte kan fångas in i kunska-

pande som handlar om färdigheter eller innehållsligt stoff. Det kompletterar annat kunskapande, just genom att utgöra det icke på förhand givna, det som inte går att planera, det som inte går att hitta, ens om man letar. Poängen är just att kunskapandet sker i ett *ickeletande*, i en öppenhet, i ett mellanrum. Härigenom riktas fokus mot en sorts intighet, vilket resulterar i ett tematiserande av själva upptäckandet i tolkning och förståelse. Det som egentligen borde vara bekant, dockor, möbler, människor blir främmandegjort, den sedan tidigare antagna kontinuiteten avbryts och en kort kris uppstår.

Marcia Sá Cavalcante Schuback diskuterar just detta i samband med en diskussion kring förståelsens egen konstitution och pekar på vikten av att kunna ta avstånd från det egna, det självklara för att kunna skapa förståelse för det som är främmande.⁷²⁹ Hon beskriver det som ett ögonblick av suspension, av cesur, där en intighet träder fram. Upptäckandet som sådant träder fram som ett intet i den meningen att allt som redan är bekant, det ”egna”, inte bara förlorar sin självklarhet utan också visar sig som det som aldrig har varit så som det nu visar sig. I detta finns en antydning om att det man tidigare ansåg bekant kommer att ses i ett nytt ljus. När det främmande i det bekanta tas på allvar uppstår denna cesur, där en öppenhet, ett icke-vetande, utgör vändpunkten och förutsättningen för en nyförståelse. Det handlar om att befinna sig i en fråga. Själva varseblivandet gestaltas. Konstverket, teveprogrammet, blir här en av någon aktualiserad uppmärksamhetsform, en sorts svar som vi inte ens visste att vi hade frågat efter.⁷³⁰ På oss ankommer att formulera frågan, eller kanske att göra sig till en fråga.

Ett medialt museum – lärandets estetik

Sammanfattande diskussion

Den här undersökningen har bestått av två parallella processer där jag å ena sidan närläst en rad program ur estetiskt perspektiv, program med lärande som gemensam nämnare och å andra sidan med hjälp av analyserna successivt formulerat en tankemodell över ett medialt museum som samtidigt utgör en modell över lärandeprocessers estetiska och temporala implikationer. Utgångspunkten för denna tankemodell är dels André Malraux' idé om en estetisk gemenskap i ett kulturarv, dels programmets förvaltande av ett immateriellt kulturarv för såväl sin samtid som för en eftervärld. Bakom teveproduktionen finns en emancipatorisk förhoppning om ett omfördelande av det sinnliga genom att med programmen kliva in i människors vardagsrum med kunskap, tradition och kultur. Det handlar om visionen om en kommunikativ gemenskap i likhet med den som Gadamer beskriver, där vi i fantasin uppfattar, uttalar och översätter traditionen i ett ständigt pågående symbolskapande.⁷³¹ Vi är själva medskapande i traditionen genom att låta det som en gång var, bli verkligt på nytt genom något som bestäms i själva mötet. Detta sker i en ständig växelverkan mellan vårt nu, vårt förgångna och det kommande.⁷³²

Modellen är indelad utifrån tre estetiska kategorier som jag benämner *uppmärksamhet*, *berättelse* och *lek*. Dessa kategorier har en fenomenologisk-hermeneutisk karaktär och utgör de tre rummen i det mediala museet. Den estetiska gestaltningen av lärandeprocesser har även en temporal aspekt, där de estetiska kategorierna förhåller sig till *ett nu*, *ett förgånget* och *ett kommande*. Program som gestaltar uppmärksamhet, ett sinnligt varseblivande i nuet, placerades i *Ars Attentio*. De program som placerades i *Ars Retentio* gestaltar berättelsen och tematiserar relationen till det förgångna. I *Ars Intentio* placerades program som tematiserar ett vardande genom att gestalta leken och dess skapande moment. Det mediala museet utgör därmed en modell över lärandeprocessers estetiska och temporala implikationer.

I programmen i det första kapitlet, *Ars Attentio*, gestaltas ett vardagsestetiskt förhållande till lärandeprocesser med ett återkommande mikroperspektiv och en betoning på det intima, det perifera. Det handlar om en uppmärksamhetens este-

tik som inriktar sig på processer snarare än föremål och hur vi förstår omvärlden genom oss själva och oss själva genom världen. Det är ett grundläggande synsätt på mänskligt uttryck som ger en möjlighet att se det sinnliga, det kroppsliga som en ständig kanal för kunskap om oss själva och världen. Det är det individuella, partikulära perspektivet som framträder i programmen snarare än det universella. Det vardagligaste, det man vanligen inte tänker på, förvandlas till centrum och detta mikroperspektiv kan genom sitt fokus på periferin skapa ett motstånd mot historieskrivningen till förmån för de små berättelserna.

I programmen i det andra kapitlet, *Ars Retentio*, gestaltas muntlig tradition som berättelsens grund och berättandets och berättelsens estetik i lärandeprocesser. Berättandet hjälper tänkandet, berättelsen skapar nästa nivå och det är mellan berättande och berättelse som programmen rör sig. Berättelsen kan utgöra den extra instans som skapar en möjlighet till kritisk distansering och egen reflektion. Berättelsen blir här en förmedling mellan det vardagliga livet och en nygestaltning och kan på så vis bidra till ett omskapande av det mänskliga livet. Vi ser också i programmen hur berättelsens estetik kan strukturera tidsuppfattningen genom att separata händelser ordnas till meningsfulla helheter. Berättelsen, eller dikten, kan på ett djupare, mer allmängiltigt sätt fånga sanningen än vad historievetenskapen kan.

I det avslutande kapitlets program, *Ars Intentio*, gestaltas ett skapande moment i lärandeprocesser, med *leken* som uppmärksamhetsform. Leken öppnar en egen plats som varken motsvarar en inre eller en yttre verklighet, utan ett mellanområde där det, som inte hör vardagen till, kan äga rum och där ny mening kan skapas. Detta mellanområde där symbolbildning kan ske utgör lekens speciella plats i lärandeprocesser och motsvarar ett moment av skapande, ett ännu icke fastlagt. Lekens karaktär av konstfarenhet och de konstnärliga uttrycksformernas karaktär av lek gestaltas också i programmen, vilket pekar på lekens samband med konstnärliga framställningssätt. Lekens estetik handlar i dessa program dels om moment av fritt skapande i lärandeprocesser, dels om lekens hermeneutiska rörelse mellan världar, där olika typer av lärande är närvarande. Lekens emancipatoriska potential, gestaltas där konstens sinnliga erfarenhet kan upphäva motsättningar och upplösa hierarkier genom en materialiteternas blandning.

De teveprogram som studerats i undersökningen producerades för ett halvt sekel sedan, då teve var ett ungt medium och tiden var en annan. En förutsättning för min undersökning har dock varit att inte betrakta programmen som historiska artefakter där de utgör steg i en utvecklingslinje och därmed en sorts embryo eller förstadium till det som senare underförstått skulle komma att bli fullt utvecklat. Min ambition har varit att undvika ett polariserat tänkande i riktning

framåt-bakåt, gammalt-nytt och låta programmen själva komma till tals. Med utgångspunkt i Gadamers idéer om ett föregripande av en fullkomlighet har jag bemödat mig om att öppna mig för materialet och betrakta värderingar inte som intressen utan snarare som ställningstaganden med giltighetsanspråk. Jag förnekar inte att det finns en historia bakom programmen, men jag har i denna undersökning valt ett perspektiv där den historiska kontexten inte är primär. Det viktiga för mig har varit att artikulera programmets uttryck när det gäller samtidigheten av det förgångna och det närvarande, där förståelse här och nu innebär att låta det förflutna ta gestalt i riktning mot en framtid och samtidigt ge framtiden dess prägel i ljuset av det förflutna. Eller, som Gadamer säger, ingenting är förstadium och ingenting enbart urartning.⁷³³

Att dåtid, nutid och framtid kan närvara samtidigt är ett synsätt som jag finner uttryck för i många av undersökningens program. Här gestaltas alla de kategorier av kollektiva minnen som Assman diskuterade med utgångspunkt från Halbwachs begrepp.⁷³⁴ Det handlar om att genom kunskapstradering och vardagliga och biografiska upplevelser, betona historiens betydelse för nuet och det vardagliga livets förankring i det förflutna. I en förväntan inför ett kommande och minnet av det förgångna gestaltas ett samspel mellan modernitet och tradition.

Malraux' imaginära museum är ett minnesarkiv över all världens konst i ständig förändring, i spjörn mot historien för att ge oss en kunskap om det som är utöver eller bortom de fysiska museerna. Det är ett museum som bebor oss som en referenspunkt för vårt seende och ett arkiv i den meningen att det fungerar som en utgångspunkt för vad som under en viss tid går att se, vad som under en viss tid och i ett visst rum är förnimbart. Min tankemodell, det mediala museet, kan på samma sätt som det imaginära museet, förvalta och aktualisera ett immateriellt kulturarv genom att det förs fram via teveprogram. I tankarna bakom teveprogrammen i föreliggande undersökning, återfinns en vision, liknande Malraux' idé om allmänhetens tillgång till den konst som skapats genom tiderna. Men denna vision ges ytterligare en dimension i teveprogrammen. När exempelvis Ria Wägner och hennes inbjudna gäster i avsnittet i serien *Hemma* diskuterar konstverk, finns det en ambition att aktualisera ett mervärde i själva konstverfarenheten. Detta synsätt på konstverfarenheten som en möjlighet för människan att få tillgång till kunskap är återkommande i både tidigare nämnda styrdokument och i bakgrundsresonemangen kring programmets tillkomst. Det är ett synsätt som delas av Gadamer, som menar att konst *är* kunskap och att erfarenheten av konstverket betyder delaktighet i denna kunskap. Den estetiska erfarenheten är, menar han, ett sätt att förstå sig själv.

Det som genom närläsningen kommer till uttryck estetiskt i detta empiriska

material följer inte det övriga programutbudets betoning på ett klassiskt bildningsideal med fokus på vetenskap, konst och litteratur enligt en västerländsk kanon. Inte heller finns här några uttalade folkbildningsidéer, som under denna period i hög grad var aktuella. Lärandet handlar i dessa program istället om det egna, individuella upptäckandet å ena sidan och ett gemensamt utforskande å andra sidan. Genom att undvika påståenden eller raka frågor och istället diskutera reflekterande som i en dialog, skapas ett hermeneutiskt mellanrum där tittaren själv inbjuds att tänka och reflektera. Det handlar inte om att lära ut, utan om att själv fråga, inte om att förmedla ett budskap utan istället om att själv söka. Individens ständiga uppmärksamhet, observerande, urskiljande, jämförande och tolkande är i undersökningens program det som leder till att hon kan koppla till saker hon tidigare sett och slutligen komponera sin egen dikt.

De olika personae vi ser i programmen har det gemensamt att de decentraliserar sig själva, vilket i sig kan betraktas som en politisk gest. Programmen befolkas av rapsoder, flanörer och lekare som förenas av en önskan att verkligen förstå den andre, att erfara ett Du. Det är dock inte fråga om en förståelse av den andre som berövar denne hans egna anspråks legitimitet. Ria Wägner, Lasse Holmqvist, Beppe Wolgers, Staffan Westerberg ”försätter sig”, liksom de övriga i programmen, i andras situationer, men utan att bortse från sig själva. Därmed gestaltas en antiauktoritär pedagogisk relation som bottenar i synsättet på den andre. Varje metod implicerar enligt Rancière en ojämlikhet. Istället, menar han, måste den intellektuella frigörelsen förbli individuell. Det handlar om en partikulär insats och inte något som är möjligt att upphöja till social ordning eller utföras av institutioner. Med hjälp av detta resonemang kan jag artikulera en dynamisk omständighet: den estetiska gestaltningen i undersökningens program pekar på betydelsen av den individuella insatsen i en lärandeprocess, samtidigt som detta gestaltande faktiskt sker via en institution, nämligen teve. Undersökningens teveprogram fångar alltså både utmaningar och protester mot olika håll och ger samtidigt gestalt åt sin idé genom sin form och blir på så sätt en sorts konceptkonst. Programmen har i undersökningen närlästs som ett audiovisuellt diktande, tillgängliggjort och projicerat in i människornas livsvärld. Det innebär i sin tur en uppfordran till egen aktivitet, en sinnlig erfarenhet, inte ett passivt mottagande.⁷³⁵ Här finns en öppning för att artikulera ett synsätt på teveprogram som en processbetonad men ändå icke-lineär konsterefarenhet.

Jag ser i programmens estetik uttryck för en nyfikenhet på den sinnliga verkligheten och en förutsättningslös öppenhet i hopp om att upptäcka något oväntat i den vardagliga omgivningen. Det som ges uppmärksamhet är det lilla perspektivet, vardagen och betydelsen av tid, men även undantaget, det förbisedda, vilket i ett

filmiskt berättande kan innebära en upplöst dramaturgi med fokus på luckorna, mellanrummen eller det som är utanför bilden. Det kan ta sig uttryck i ett laborende med fokus, skärpa och centrerung, eller ett experimenterande med parallelliteter mellan ljud och bild. Att fokusera på marginalen, på det vid sidan av, öppnar för gestaltningen av ett estetiskt bildningsbegrepp där bildningen handlar mindre om en kollektiv process och mer om en unik väg. Formen visar på ett innehåll, estetiken berättar i sig något innehållsligt. Här uppfattar jag ett grundläggande estetiskt förhållningssätt till lärande, med ett dröjande drag, en lekfullhet och ett experimenterande med konstnärliga uttrycksätt och ett moment av skapande som ger uttryck för en kunskapssyn förankrad i minne och berättelse.

I programmets estetik finner jag sammanfattningsvis en gestaltning av ett utvidgat bildningsbegrepp där lärandeprocesser omfattar ett direkt, sinnligt varseblivande, uppmärksamhet, berättelse och lek. Uppmärksamheten, gestaltar nuet, genom berättelsen gestaltas förhållandet till ett förgånget och leken gestaltar förväntan inför ett kommande. Vidare har jag i programmets förvaltande av ett immateriellt kulturarv, funnit en gestaltning av ett samspel mellan modernitet och tradition, med en betoning på historiens betydelse för nuet och en vardagslivets förankring i det förflutna, där en förväntan inför ett kommande och minnet av det förgångna kan finnas samtidigt. Betydelsen av det sinnliga varseblivandet och den estetiska erfarenheten i kunskapsbildning uppfattar jag som en grundläggande idé i programmen. De är präglade av en jämlikhetsambition med en uppfattning om det sinnliga som en politisk potential, där våra förutsättningar att förnimma både det synliga och det icesynliga i en gemenskap, sträcker sig längre än att bara röra partipolitik.

Undersökningen har genom programanalyserna utmynnat i ett formulerande av en hermeneutisk estetik med emancipatoriska förtecken och ett artikulerande av ett utvidgat bildningsbegrepp. Detta utspelar sig mot bakgrund av en lång tradition av äldre tiders kunskapstradering, med betoning på tolkning och förståelse. Den kompletterande idé om bildning som jag utläser ur programmets estetiska formspråk handlar om att växa och bli till som människa. Sinnlighet, tradition, berättande, uppmärksamhet, lek och konstfarenhet är centrala begrepp i denna bildningsprocess. Sammanfattningsvis pekar undersökningens resultat på möjligheten att, genom sinnlig erfarenhet som grund för begreppslig kunskap om hur vi förstår världen, uppfatta estetik som en kunskapssteori och estetik som en pedagogik i sig.

Noter

- 1 Programmetts ordinarie längd var en timme och Wägner betonar den heliga regeln att hålla tiden när det gäller radio och teve, men anmärker att det lyckligtvis just denna gång inte var fler program planerade. Se Wägner, Ria, *Rena rama Ria: intryck och hågkomster* (Stockholm: Natur och Kultur, 1991), s. 201. De övriga inbjudna var litteraturkännaren Knut Jaensson och konsthistorikern Åke Meyerson. Se Wägner 1991, s. 200. Ingegerd Granlund skulle för övrigt några år senare komma att leda en teveserie med namnet *På den tiden*, där hon berättade om vardagen i Stockholm under början av 1900-talet. Programmen sändes 581102, 590419 och 590813.
- 2 Programserien diskuteras utförligt i kapitlet om uppmärksamhetens estetik, *Ars Attentio*.
- 3 Just detta avsnitt ur serien *Hemma* finns inte bevarat, men beskrivet i Wägners självbiografi, se Wägner 1991, s. 200.
- 4 Exempel på ett par av André Malraux' verk är *Le musée imaginaire* (1947) och *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952–1954).
- 5 Detta påpekar Wägner själv. Se Wägner 1991, s. 200.
- 6 Malraux, André, *Konstens psykologi: fantasiens museum*, övers. Elsa Thulin (Stockholm: Bonnier, 1950).
- 7 Detta diskuteras utförligt av Håkansson, Fredrik, "Unesco, Malraux och utbildningens museum: estetik och kosmopolitik i efterkrigstid", magisteruppsats i estetik (Huddinge: Södertörns Högskola, 2007).
- 8 Håkansson ställer frågan huruvida vi i det sena 1940-talet kan se hur det faktiska museet får lämna plats för "det imaginära", vad vi i dag skulle kalla "det virtuella museet", Håkansson, s. 11 och kopplar också Malraux' tänkande till framväxten av internet, Håkansson, s. 50.
- 9 Konstpedagogiska processer till vilka teve själv var en starkt bidragande faktor. Se Nordmark, Dag, *Finrummet och lekstugan* (Stockholm: Prisma, 1999), s. 188f. Diskussioner om estetisk fostran hade länge pågått och formulerats i SOU 1956:13, Detta redogörs för i David Rynell Åhléns avhandling om konstprogram i tidig svensk television. Se Rynell Åhlén, David, *Samtida konst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 2016).
- 10 Se det av Kulturrådet utgivna betänkandet: Kulturrådet, *Människan och nutiden*: [betänkande] (Stockholm: Tiden, 1952).
- 11 Se SOU 1956:13, *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder för att främja svensk estetisk fostran avgivet av 1948 års konstutredning*, där vikten av allmänhetens tillgång till samtida konst understryks. Jfr Hadenius, Stig, *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998), s. 192.
- 12 En definition på kulturarv ges av Riksantikvarieämbetet och lyder: Kulturarv – avser alla materiella och immateriella uttryck (spår, lämningar, föremål, konstruktioner, miljöer, system,

strukturer, verksamheter, traditioner, namnskick, kunskaper etc.) för mänsklig påverkan. <http://www.raa.se/> (kontrollerat 2016-04-13). En definition på ett immateriellt kulturarv gjordes av UNESCO som år 2003 instiftade Konventionen för skydd av det immateriella kulturarvet, ratificerat av 30 länder 2006. Det handlar om bland annat sedvanor, uttryck, kunskaper och kulturella platser som överförs mellan generationer och ständigt återskapas och ger en känsla av identitet och kontinuitet i en kultur. <http://www.kulturradet.se/sv/verksamhet/Internationellt/Unesco-ny/Konventionen-om-tryggandet-av-det-immateriella-kulturarvet/>. Se även Pelle Snickars, i intervju på nätet <http://www.humlab.umu.se/sv/om-oss/affilierade-forskare/pelle-snickars>, om SMDB (kontrollerat 2016-04-02).

- 13 SOU 1954:32, *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*, s. 63.
- 14 SOU 1954:32, s. 63.
- 15 Det förekom tidigt provvisningar av olika former av prototelevisioner i Sverige. John Baird i Storbritannien anses emellertid vara den som åstadkom de allra första televisionssändningarna och det var genom hans så kallade televisor som Svensk Filmindustri gjorde en första allmän tevisning på biografen Röda Kvarn i december 1930. Svenska Radioaktiebolaget visade så kallad synradio i december 1935 på bland annat Stockholmstidningens kontor. Teve hade funnits länge i länder som England och USA, när Sverige inledde försökssändningar från KTH 1950, genomförda av Telegrafstyrelsens televisionsforskningsnämnd. 1951 tillsattes den allmänt kallade televisionsfördröjningskommittén – en statlig utredning – som så småningom skulle leda till att riksdagen fastslog att teve skulle vara reklamfri och licensfinansierad. Innan dess, 1954, höll Sandrewateljéerna en veckas provsändningar som var reklamfinansierade. Radiotjänst höll provsändningar mellan 1954–1955, startade officiellt 1956, men kom igång med reguljära sändningar först 1957 då namnet ändrades till Sveriges Radio. Det fanns bara en kanal fram till 1969 då TV2 kom. Se t.ex. Hadenius.
- 16 SOU 1954:32, s. 69. Jfr även Edin, Anna & Per Vesterlund (red.), *Svensk television – en mediehistoria* (Stockholm: SLBA, 2008), s. 10f.
- 17 Redan 1927 hade man en generaldebatt i Programrådet om hög och låg musik och smakdebatten var viktig i bildningsdiskussionen. Det fanns uttalade uppfostringsambitioner i radion. Programbolaget ville ha en bra relation med folkbildningsorganisationerna och folkbildaren Yngve Hugo, chef för Föredragsavdelningen, ökade medborgarbildningen. För att främja det demokratiska samtalet började man med lyssnarciklar i radio och utvecklade radiomässigheten med dialoger för att bli mer mediemedvetna. Se Nordmark, s. 10
- 18 SOU 1935:10, *Utredning och förslag angående rundradion i Sverige* samt senare SOU 1954:32. Se även Nordmark, s. 188.
- 19 SOU 1954:32, s. 70. Det skulle bli en teve i allmänhetens tjänst med folkbildande, kulturbärande och samhällspeglande uppgifter, se Nordmark, s. 188.
- 20 Nordmark beskriver utförligt bakgrunden till bildningsambitioner i teve som inte bara var teoretiska utan resultat av konkreta beslut som fattades. Teveutredningen fastslog 1954 att teve skulle vara i allmännyttans tjänst. Se Nordmark, s. 10. Radiotjänsts koncentrerings på bildning framhävs även av Findahl, Olle, *Televisionens möjligheter och begränsningar som informations- och kunskapsförmedlare* (Stockholm: Sveriges Radio, 1988), s. 13. Se även Nordberg, Karin, *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925–1950*. Diss. (Umeå: Umeå universitet, 1998) samt Djerf-Pierre, Monica & Lennart Weibull, *Spegla, granska, tolka:*

Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet (Stockholm: Prisma, 1998), s. 108.

- 21 SOU 1954:32, s. 54.
- 22 Se Burman, Anders ”Den svenska radikalismens *enfant terrible*: Ellen Key”, i Bergdahl, Lovisa, Anders Burman & Per Sundgren (red.), *Svenska bildningstraditioner* (Göteborg: Daidalos, 2012), s.108 samt Ambjörnsson, Ronny, *Ellen Key, en europeisk intellektuell* (Stockholm: Bonniers, 2012), s. 445.
- 23 Många av de mest tongivande personerna bakom olika produktioner beskrivs ingående av Sjögren, Olle, *Den goda underhållningen, nöjesgenrer och artister i Sveriges Radio/TV 1945–1997* (Stockholm: Norstedt, 1997). Se även Nordmark, s. 20, som påpekar att många skiftande faktorer sammantaget har inflytande på de enskilda programmen: kreativa personligheter, impulser utifrån, styrdokument och avtal och inte minst tekniska och administrativa villkor. Betydelsen av den enskilde producenten diskuteras även i Ag, Lars & Herbert Söderström, *Samhällskritik i radio och TV* (Stockholm: Bonnier, 1962).
- 24 Detta blev än mer tydligt när den tekniska utrustningen blev enklare. Jfr Furhammar, Leif, *Med TV i verkligheten. Sveriges television och de dokumentära genrererna* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1995), s. 18 och Djerf-Pierre & Weibull s. 114. Se även Lars Lennart Forsbergs berättelse om hur han av Ehrenborg fick ett par filmrullar i handen jämte en kamera och en uppmaning att komma tillbaka efter sommaren med en film, Janson, Tobias & Malin Wahlberg, *TV-pionjärer och fria filmare: en bok om Lennart Ehrenborg* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), s. 99.
- 25 Ett sådant exempel är Gunnar Ollén, disputerad i litteraturhistoria och författare av flera skrifter om August Strindberg. Ollén var i perioder chef för radion respektive teve. Övriga avdelningschefer som varit akademiskt verksamma är Mats Rehnberg, Nils Erik Bæhrendtz, Hätte Furuhausen, Lars Ulvenstam m.fl. Jfr Furhammar s. 82, Engblom, Lars-Åke, *Radio- och TV-folket: rekryteringen av programmedarbetare till radion och televisionen i Sverige 1925–1995* (Stockholm: Rabén Prisma, 1998), s. 38–77; samt Abrahamsson, Ulla B., *I allmänhetens tjänst: faktaprogram i radio och television 1955–1995* (Stockholm: Prisma, 1999). Se även Nordmark angående hänsynen till medborgarnas intressen.
- 26 Exempelvis *Prisma*, som producerades av Torbjörn Axelman och Thorild Anderberg, i 23 avsnitt (1959–1961) samt *Konstapropå*, som producerades av Hans Eklund och visades i nio avsnitt (1957–1962). Jfr Nordmark, s. 193 och Furhammar, s. 57. Jfr även Edin & Vesterlund, s. 10f. Se Rynell Åhlén för en utförlig diskussion.
- 27 Den avsevärda mängden konstfilmer påpekas ofta i litteraturen, såsom av Wahlberg i Dahlberg, Leif & Pelle Snickars (red.), *Berättande i olika medier* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), s. 201ff samt i Furhammar, s. 84. Under 1956–1963 visas enligt Wahlberg 41 filmer om konst och 35 studioprogram, utöver importerade program om konst. Se Dahlberg & Snickars, s. 206.
- 28 Jfr Nordmark, s. 32.
- 29 Jfr B. Molander i Lindstrand, Fredrik & Staffan Selander (red.), *Eстетiska läroprocesser: upplevelser, praktiker och kunskapsformer* (Lund: Studentlitteratur 2009), s. 236.
- 30 Jfr Nordmark, s. 18, Furhammar, s. 37, Djerf-Pierre & Weibull, s. 79 samt Abrahamsson, s. 15. Jfr Bloom, Harold, *Den västerländska kanon: böcker och skola för eviga tider*, övers. Staffan Holmgren (Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000).

- 31 Public Service-begreppet SOU 1965:20, *Radions och televisionens framtid: 1960 års radio-utredning*, s. 159f. Begreppet definieras av Torsten Thurén som ”det system som gäller för Sveriges Radio och Sveriges Television [...] ett formellt självständigt men statligt reglerat etermediesystem”. Se Thurén, Torsten, *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker* (Stockholm, Norstedt, 1997), s.13.
- 32 SOU 1954:32, s. 72.
- 33 SOU 1954:32, s. 80.
- 34 SOU 1954:32, s. 71.
- 35 Detta diskuteras utförligt av Wahlberg i ”Från Rembrandt till Electronics – konstfilmen i tidig svensk television” i Dahlberg & Snickars, s. 216ff.
- 36 Museerna i landet tillfrågades och uttalar sina positiva förhoppningar i utredningen. Televisionen förutspås kunna tillhandahålla en fond av kultur med bebyggelse, arbetsliv och folkseder som kommer bäst till sin rätt när de åskådliggörs i bild. SOU 1954:32, s. 73.
- 37 Furhammar diskuterar detta apropå en diskussion om genrer, t.ex. Furhammar, s. 8, s. 17, s. 46. Han pekar på hur Sveriges Radios programstatistik redovisats efter helt andra indelningsgrunder än vad som skulle vara relevant i vår tid vilket gör det svårt att försöka beskriva omfattningen av program eller göra distinkta kvantitetsberäkningar. Furhammar, s. 39. Benämningar som nyhetsjournalistisk, reportage och dokumentär handlar dessutom här ofta om distinktioner gentemot ekonomiska fördelningar och möjligheter. Se även Janson & Wahlberg, s. 101.
- 38 Se t.ex. Edin & Vesterlund, s. 91. Det faktum att sådant som enighet, rutiner eller andra former för teknik, standard eller format ofta tar lite tid att utforma och ensa, bidrar förmodligen i sig till en självständig produktion. Se Janson & Wahlberg, s. 23
- 39 Jag hämtar här inspiration från det som Clifford Geertz kallar ”thick description”, se Geertz, Clifford, *Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 2000).
- 40 Detta beskrivs av Wahlberg: ”Denna produktionsenhet lades ned i och med den stora omorganisationen 1969–70 då ju en andra teve-kanal sjösattes. Det tidigare systemet med självständiga avdelningar ersattes då även av en projektorganisation. För frilansfilmarna innebar detta en radikal förändring, från stor självständighet och experimentverkstad, till ett betydligt mer restriktivt system. Innan programidén kunde godkännas var frilansfilmaren nu tvungen att inkomma med ett färdigställt manus.” Dahlberg & Snickars, s. 204.
- 41 <http://www.oppetarkiv.se/> (kontrollerad 2016-04-02).
- 42 En lagändring 2011 gjorde detta avtal juridiskt möjligt samtidigt som SVT jämte rättigheterna fick 60 miljoner av regeringen för att bekosta denna webstruktur.
- 43 <http://www.oppetarkiv.se/om-oppet-arkiv> (kontrollerad 2016-02-08).
- 44 Se även <http://tvdags.se/artikel/tvdags-avslojar-stora-forandringar-for-utbudet-i-svts-oppet-arkiv> (kontrollerad 2016-02-08). I artikeln ifrågasätter författaren huruvida det längre kan kallas arkiv.
- 45 Med reservation för att programmen kan vara borttagna från Öppet Arkiv.
- 46 Lag (1978:487) om pliktexemplar av skrifter och ljud- och bildupptagningar. Åtkomligheten gäller forskare och doktorander samt andra som bedriver undersökande efterforskningar i exempelvis journalistiska sammanhang.
- 47 Man tar del av materialet antingen på KB i Stockholm eller som fjärrlån på något av de

- universitets- och högskolebibliotek som KB samarbetar med. Av upphovsrättsliga skäl är det inte möjligt att spela upp materialet på en egen dator.
- 48 Denna hantering gjordes av en (1) person i mån av tid, åtminstone under den period min undersökning pågått, vilket i regel fört med sig att leverans av digitaliserat och därmed åtkomligt programmaterial skett till synes slumpmässigt och under min undersökning ibland kunde dröja upp till två år efter beställning. Finns programmet redan arkiverat i SMDB men inte digitaliserat ännu är leveranstiden emellertid bara ett par dagar.
 - 49 Programmen har funnits på film eller video i Sveriges Televisions arkiv, dock inte tillgängliga för forskare. Observera att de program jag listar i registret endast motsvarar de som nämns i avhandlingstexten och inte alla de som jag framtagit för digitalisering.
 - 50 Jfr Furhammar, s. 23.
 - 51 För att få fram en STIM-rapport från SVT krävs att man som forskare kontaktar en arkivarie på SVT:s dokumentarkiv och anger sändningstid för det program i vilket musiken spelas. Arkivarien kan med utgångspunkt från sändningsuppgiften, förutsatt att musiken rapporterats till STIM, leta fram en STIM-rapport i dokumentarkivet, skanna av denna och skicka den skannade kopian i ett mail till forskaren. Vid tidpunkten för min undersökning gavs jag inte tillträde till att personligen söka i SVTs arkiv.
 - 52 Det omfattande programregister som återfinns i avhandlingens appendix kan betraktas som en viktig del av resultatet. Där anges samtliga programtitlar som nämns i avhandlingen, med sändningsdatum och producent, förutom i de fall där uppgift saknats.
 - 53 *TV-journalen, Aktuellt, Utkik, Lusthuset* m.fl. Varje riksdagsval bevakas med serier, i *Lantbruksjournalen* presenteras aktualiteter inom jordbruk och den politiska situationen i olika länder skildras i enskilda program. Reportage om natur och miljö förekommer regelbundet, som exempelvis *Aktuellt apropå: tyst vår. Olle Berglund om förgiftningsfaran i naturen*, 630318.
 - 54 Se Abrahamsson, s. 72 samt s. 100. Abrahamsson vill i sin framställning om bland annat public service ge en fortsättning på Nordbergs studie över radion som folkbildare, men även på Djerff-Pierres & Weibulls undersökning om journalistik i medierna. Se Abrahamsson, s. 15. För en utförlig studie kring paret Häger/Villius se Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Diss. (Uppsala: Uppsala universitet, 2003).
 - 55 *Tekniskt Magasin* (1957–1987), visades med Erik Bergsten som programledare i trettio år, vilket gör det till en av världens längsta programserier med samma programledare. Jfr Abrahamsson, s. 118. *Snillen Spekulerar* (1959–2000). Se Abrahamsson, s. 122.
 - 56 Exempelvis *Landskapsleken, Vet ni var* respektive *Gissa mitt jobb. Fråga Lund* sändes i sammanlagt 250 avsnitt (1962–2000). För en fördjupad studie om *Fråga Lund*, se Johan Östlings i en vänbok som beräknas utkomma i november 2016. De preliminära uppgifterna är: Gunnar Broberg & David Dunér (red.), ”Beredd till bådaderna: Lunds universitet och omvärlden” (Lund: Lunds universitet, 2016). Dock kan både huvud- och undertitel komma att förändras.
 - 57 *Vår inre verklighet* 580203, *Berömda samtida* samt *Sådan är atomen* (1957).
 - 58 *Sveriges ansikte* 630729, 630806, 630813, 630820, 630828, 630904 samt 630908.
 - 59 *Hos doktorn* 571025, 611004, 611018, 611101, 611115, med fokus på polio, cancer eller

- tablettmissbruk och 581023 i form av en kulturhistorisk exposé kring läkekonstens historia. *Hälsokvarten* 580320, 580403 och *Besök hos husläkaren* 621205, 660504.
- 60 För en mer utförlig genomgång av denna programserie ur musikaliskt perspektiv se Kjellberg, Erik, ”Biografi över Jan Johansson”, i Kjellberg, *Jan Johansson tiden och musiken* (Hedemora: Gidlund, 2009).
- 61 *Viggen Viggo* fick Sveriges första internationella teveutmärkelse, Prix Italia, 1957. Filmen visades första gången 551202. Året på ön fick priset 1964.
- 62 Se Furhammar, s. 90. Han hänvisar i sin utförliga redogörelse bl.a. till den långa serien *Just nu*, sänd från Korsnäsgråden och nämner även filmer av Olle Berglund som *Saken är biff* 621204, *Hur kan folk bo här* 650606 och *Den prosaiska knölen* 620107. Se Furhammar, s. 288.
- 63 Serien *Liv och leverne i gamla Sverige: Kulturhistorisk rapsodi av Gustaf Näsström*. del 1. *Från inlandsis till fruktbarhet* 571018.
- 64 De övriga undertitlarna lyder: *Folkvandringarnas tid* 571121, *Vardag i Alvastra kloster* 580227, *De fattigas bibel* 581005 och *Vasatidens Stockholm* 591108. Serien producerades av Lennart Ehrenborg med foto av Åke Åstrand, Mac Ahlberg och Bertil Danielsson.
- 65 *Kulturen i Lund. Apropå till jubileumsåret* 571027.
- 66 Några exempel är *Mamma utan ring* 620305 samt *En av dessa mina minsta* 660125.
- 67 Exempelen på personliga skildringar av verkligheten är många, såsom *Så går en dag i Linneryd* 620424, *Parkfolk* 620901, serien *Yrkesfolk* (1967) och *Norra Smedjegatan 5: Staffan Lamm besöker hyresgästerna i ett gammalt hörnhus i Stockholm* 650914.
- 68 *Strövtåg*, respektive *Strövtåg i folkhemmet*, fjorton program mellan 1958 och 1960, av Karl-Axel Sjöblom och Lars Ag. Därefter *I fråga satt. Litet strövtåg med Karl Axel Sjöblom och Lennart Hydrom*, 640414, *I fråga satt. Litet strövtåg* 640609, *I fråga satt. Med hänvisning till annan myndighet* 640623 samt *I fråga satt. Massa eller turism*. 641124.
- 69 *Strövtåg. 56 år – för gammal?* 580427 Lars Ag/Karl-Axel Sjöblom.
- 70 Se Rynell Åhlén. Se även Dahlberg & Snickars (red.), s. 215ff samt Nordmark, s. 188ff.
- 71 Se Wahlbergs diskussion i Dahlberg & Snickars (red.), s. 201ff. Jfr Furhammar: ”Dokumentärfilmsektionens anställda gjorde mängder av konstfilmer, producenterna på kulturredaktionen gjorde konstfilmer, distrikten gjorde konstfilmer, frilansarna gjorde konstfilmer, det fanns konstfilmer som gjordes av samhällsredaktionen och på aktualitetsredaktionen gjorde Torbjörn Axelman en unik insats som konstreporter. Till och med musikredaktionen gjorde konstdokumentärer.” Furhammar, s. 84.
- 72 Wahlberg påpekar flera gånger, att trots frestelsen att anlägga ett ideologikritiskt perspektiv, var den svenska diskursen kring teve och konstpropaganda mångfacetterad i sin spännvidd från kulturbevarande och mediering av en kulturkanon till att utforska och utveckla stil och berättarteknik i sammanhanget. Se Dahlberg & Snickars, s. 220. Här fanns också, menar författaren, en önskan att stimulera tittarens fantasi och även att väcka tankar kring konsten och dess kritiska funktion i samhället och dess incitament för social förändring.
- 73 Se Nordmark, s. 207 samt Rynell Åhlén, s. 178ff.
- 74 Wahlberg i Dahlberg & Snickars, s. 213.
- 75 *Galleriet* (1962–1963) och *Vi går på museum. Konsthallen i Lund* 610413.
- 76 *Konsten är lång: ett program om att måla, sälja och köpa en tavla*. 620325.

- 77 *Prisma*, av och med bland andra Torbjörn Axelman och Thorild Anderberg (1959–1961) på Kulturavdelningen vars chef under 1960-talet hette Mats Rehnberg. Se Furhammar, s. 57. För en utförlig undersökning om dessa program, se Rynell Åhlén.
- 78 Se Nordmark, s. 202.
- 79 *Horisont*, ca 25 program (1962–1964), producenter var bland andra Lars Boberg och Ingemar Leijonborg. Se Nordmark, s. 204.
- 80 Ulvenstam, Lars, *TV – dumburk eller väckarklocka?* (Stockholm: Bonnier, 1967).
- 81 Ulvenstam, s. 71.
- 82 Jfr Nordmark, s. 18, Furhammar, s. 37, Djerf-Pierre & Weibull, s. 79 samt Abrahamsson, s. 15.
- 83 Till exempel: Röster i radio/TV 1958, nr 1, 2, 4, 51, 52. 1960 nr 8, 16, 19. 1965, nr 28, 31, 33, 34, 46. Multikonstprojektet är ett exempel på den sortens samarbete.
- 84 Jfr Nordmark, s. 31.
- 85 Dock visades teveteater redan från och med 1954. För utförliga genomgångar se Forslund, Bengt, *Dramat i tv-soffan: från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år* (Malmö: Arena i samarbete med Sveriges television (SVT), 2006) och Dyfverman, Martin (red.), *Den första TV-teatern: 1954–1969*, Henrik Dyfverman med flera om en nationalteater i vardagsrummet (Örebro: Blå bergen, 2004).
- 86 Jfr Sjögren, s. 98.
- 87 Sjögren påpekar att det handlar om mer än bara kameravinklar och montageestetik, där en individ i sin musikpedagogiska nit använder sig själv och sin utstyrsel medvetet som en sorts metaforisk scenplats. Se Sjögren, s. 120.
- 88 Om jazzens dominerande plats i teveprogrammen, se Sjögren, s. 143 samt Wahlberg i Dahlberg & Snickars, s. 221.
- 89 *Hur not blir ton i skola med skalor. Ett besök på Folkliga Musikskolan i Ingesund, Arvika* 630308.
- 90 Programmen hade olika titlar, exempelvis *Hans Leygraf i kretsen av sina elever* 640209.
- 91 *Musikalisk Salong* 660313.
- 92 *Musikalisk Salong* 661003.
- 93 *Du också. Om en metod för estetisk fostran* 670131.
- 94 *Bild på dig. Ett resonemang om konst med Sandro Key-Åberg* 670129, *Fri såsom bilden. Ett resonemang om konst med Sandro Key-Åberg* 670207. Programmen gjordes i samband med Multikonstutställningen 1967. För en utförlig diskussion, se Rynell Åhlén, s. 192ff.
- 95 *Hänt i veckan* (1962–1963) varierande producenter samt *Television* (1964).
- 96 *Synvillan* 630403.
- 97 Det finns förvånansvärt få studier om Eric M Nilsson. Två C-uppsatser kan dock nämnas, skrivna på filmvetenskapliga institutionen i Stockholm. Den ena är skriven 1985 av Helene Schmitz som diskuterar hans filmer i förhållande till en fransk tradition av kritisk skepticism. Se Schmitz, Helene, *Eric M Nilsson och den litterära dokumentären*. C-uppsats i filmvetenskap, Stockholms universitet, 1985. Den andra skrevs 1986, och i den undersöks tre av hans filmer närmare mot bakgrund av teorier om den narcissistiska nutidsmänniskan. Se Thulin, Anna, Kajsa Wiktorin och Petra Werner, *Råd till nutidsmänniskan. 3 filmer av Eric M Nilsson*. C-uppsats i filmvetenskap, Stockholms universitet, 1986.

- 98 Att vara eller inte få vara 690609, *Apropå ord som kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet* 1979, repressändning 091021, *Passageraren* 660105, *Psykosfär* 650410 samt *Två faror hotar mänskligheten, ordning och oordning* 720221.
- 99 Med utbildningssyfte avses Skol-TV och Utbildningsradions produktioner men också program med uttalat didaktiskt syfte. Med informationssyfte avses även nyhets- och journalprogram.
- 100 Jfr Corner, John, *Critical Ideas in Television Studies* (Oxford: Clarendon; 1999) – se även Stureson Lennart, *TV som undervisningsteknologi*, 1. uppl. (Lund: Arkiv, 2005) samt Findhahl.
- 101 Se Nordberg. Jfr även Edin & Vesterlund, s. 10f och s. 34.
- 102 Key, Ellen *Folkbildningsarbetet: särskildt med hänsyn till skönhetsinnets odling: en återblick och några framtidsönsknningar / af Ellen Key*. (Uppsala: Appelberg i distr., 1906) och Larsson, Hans, *Om bildning och självstudier*, [Ny utg.] (Borgholm, Bildningsförl., 1993). Se Nordberg, s. 101.
- 103 Nordberg, s. 102.
- 104 Vidare nämns Richard Sandler, som särskilt pekade på folkbildningsarbetet som viktigt för socialdemokratiens förverkligande och menade att framtidens samhälle måste bygga på högt kultiverade människor och en hög andlig nivå. Se Nordberg, s. 100.
- 105 Nordberg, s. 230.
- 106 Jfr Östling i Broberg & Dunér (red.), s. 19.
- 107 Nordberg, s. 264.
- 108 De mer samhällsorienterade programmen diskuteras av Borg, Margareta, *Skol-tv – traditioner, visioner och former: en studie av skol-tv:s förutsättningar, framväxt och utveckling under 1960-talet*, Diss. (Lund: Lunds universitet, 2006). Program om konsumentfrågor och hemmet diskuteras av Kleberg, Madeleine, *Skötsam kvinnoönsyn: hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* (Stockholm: Stockholms universitet, 1999).
- 109 Se Rynell Åhlén, s. 10ff.
- 110 Östberg, Kjell, *1968 när allting var i rörelse: sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* (Stockholm: Prisma, 2002).
- 111 Östberg, s. 52ff.
- 112 Östberg, s. 58.
- 113 Se bland andra Frängsmyr, Tore, *Svensk idéhistoria, Bildning och vetenskap under tusen år, del II: 1809–2000* (Stockholm: Natur och Kultur, 2000), s. 300ff.
- 114 Linde, Ulf, *Spejare: en essä om konst* (Stockholm: Bonniers, 1960).
- 115 Se Nerman, Bengt, *Demokratiens kultursyn* (Stockholm: Bonniers, 1962).
- 116 Kulturbegreppet ska inte närmare diskuteras här, men jag vill kort nämna att det egentligen inte är ett enda begrepp utan brukar diskuteras utifrån två perspektivaspekter: ett traditionellt/estetiskt och ett antropologiskt/sociologiskt.
- 117 Nylén, Leif, *Den öppna konsten: happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* (Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998).
- 118 Burman, Anders & Lena Lennerhed (red.), *Tillsammans: politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* (Stockholm: Atlas, 2014), s. 232ff.

- 119 Burman & Lennerhed (red.), s. 240.
- 120 Se till exempel Linde, där han pekar på Duchamps flasktorkare som ett konstverk.
- 121 Se Thurén, s. 354.
- 122 Thurén, s. 20 och s. 138.
- 123 Thurén, s. 148.
- 124 Thurén, s. 135. Samtidigt fanns en annan lika viktig aspekt, belyst i Thuréns bok genom djupgående studium i några centrala radioproduktioner, nämligen Ludvig Nordströms Lort-Sverige-program respektive Ivar Lo-Johanssons program om åldringsvården i Sverige. Thurén analyserar dessa båda radioprogram och receptionen av dem och kommer bland annat fram till ett intressant motsatsförhållande. Mottagandet av de båda programmen var kraftfullt och orsakade debatt, men medan Nordström sägs ha ett patriarkaliskt ovanifrånperspektiv med uppfostrambitioner beskrivs Lo-Johanssons utgångspunkt som ett underifrånperspektiv med medkänsla. Återigen ser vi således en variant av spänningen mellan information kontra indoktrinering och mellan upplysning kontra uppfostran. Detta ger en sammantagen bakgrundsbild av de olika ambitionerna att folkbilda och bilda, att upplysa och stimulera medborgarna, som hade betydelse för radions och senare även tevens framväxt.
- 125 Jfr Findahl, s. 12.
- 126 Bildningsbegreppet har passerat många olika definitionsvarianter från Wilhelm von Humboldts begrepp *Bildung*, via Johann Gottfried von Herder, Friedrich von Schiller och J W Goethe, genom det nyhumanistiska idealet och svenska tolkningar av bland andra Erik Gustaf Geijer och Esaias Tegnér, med tankar om den antika kulturens odlande av själen fram till idag, då begreppet problematiserats i ett flertal sammanhang. Bildning har i dessa sammanhang handlat om att formas, men i frihet, att genomgå en inre förvandling i en frivillig process utan fixerat mål. Denna syn utvecklas vidare av bland andra samhällsdebattören Ellen Key i övertygelsen att individerna via konsten skulle förhöjas andligt och moraliskt. ”Precis som hos Goethe och Schiller har bildningsbegreppet för Key också en estetisk sida.” Se Bergdahl, Burman & Sundgren (red.), 2012, s. 108 samt Ambjörnsson, s. 445. Ellen Key förespråkade en skönhet för alla, oavsett plånbok skulle alla ha samma rätt till det som var ett gott hantverk med skönhet. Hemmet skulle utgöra en grundbult för samhället och utgångspunkt för värderingar. En annan viktig förgrundsgestalt för svensk syn på estetisk fostran är John Dewey med begreppet *learning by doing* och tanken att det var genom handling och växande – *growth* – som individen kunde förstå och lära. Han utvecklar tanken om förhållandet mellan demokrati och utbildning och beskriver demokrati som mer än bara en styrelseform. Istället vill han se det som en form av liv i förening med andra i en gemensam erfarenhet.
- 127 Gustavsson, Bernt, *Utbildningens förändrade villkor: nya perspektiv på kunskap, bildning och demokrati* (Stockholm: Liber, 2009) och Liedman, Sven-Eric, *Ett oändligt äventyr: om människans kunskaper*, ny uppl. (Stockholm: Bonniers, 2001), Liedman, Sven-Eric, *Stenarna i själen* (Stockholm: Bonniers, 2006) samt Liedman, Sven-Eric, *Hets. En bok om skolan* (Stockholm: Bonniers, 2011).
- 128 Burman, Anders & Per Sundgren (red.), *Bildning: texter från Esaias Tegnér till Sven-Eric Liedman* (Göteborg: Daidalos, 2010) samt Bergdahl, Burman & Sundgren, 2012. För vidare

- läsning se Burman, Anders (red.), *Våga veta!: om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv* (Huddinge: Södertörns högskola, 2011) samt Schuback, Marcia Sá Cavalcante & Hans Ruin, *Bildning och filosofi: en brevväxling* (Stockholm: Högskoleverket, 2006b).
- 129 Liedman, 2006, s. 501.
- 130 Liedman, Sven-Eric, "Bildning", i *Nationalencyklopedin*, vol. 2 (Höganäs: Bra Böcker, 1990), s. 544f.
- 131 Detta diskuteras i Liedman, 2011.
- 132 Frängsmyr, s. 253.
- 133 Bergdahl, Burman & Sundgren (red.), 2012.
- 134 Visserligen förde, så småningom, bland annat via Alva Myrdal, oron fram över folkets dåliga smak, vilket i sin tur ledde fram till enhetsskolan med målsättningen att fostra demokratiska medborgare på vetenskaplig grund, men den möttes också av skepsis till sin alltför tydliga inriktning mot teknisk förmåga och mätbarhet.
- 135 Denna debatt togs bland andra upp av Bengt Nerman, se Nerman.
- 136 Liedman, 2006, s. 514.
- 137 Liedman nämner också betydelsen av informationssamhällets framväxande, såsom det beskrivits t.ex. av Jean-Francois Lyotard där det dominerande synsättet är att den kunskapsökande är en konsument, en kund, vars önskningar ska tillfredsställas. Tankegången utvecklas vidare i Liedman, 2011. Jonas Thente beskriver i sin anmälan av denna bok Liedman som å ena sidan en vänsterdebattör, å andra sidan en bildningsaristokrat. Liedman menar, enligt Thente, att dagens skola blivit alltmer lönsamhetsinriktad och helt tappat bort bildningsperspektivet. Se Thente, Jonas, "Sven Eric Liedman: 'Hets! En bok om skolan'", *Dagens Nyheter* 2011-01-28. Se även Bergh, Andreas, *Vad gör kvalitet med utbildning?: om kvalitetsbegreppets skilda innebörder och dess konsekvenser för utbildning*. Diss. (Örebro: Örebro universitet, 2010).
- 138 Se till exempel Thurén, s. 67. Se även Grinell, Klas, *Att sälja världen: omvärldsbilder i svensk utlandsturism*. Diss. (Göteborg: Göteborgs universitet, 2004). Grinell hänvisar till forskning som spårar folkhemstanken och en social ingenjörskonst till ursprungligen liberala och högergrupper, Grinell, s. 28. Se även Östberg, s. 67.
- 139 På hemsidan står: Stiftelsen Etermedierna i Sverige bildades 1993 för att bedriva tvärvetenskaplig forskning om de svenska etermediernas utveckling. Verksamheten bedrivs i samarbete med ett antal universitet i Sverige. Huvudmän för verksamheten är Sveriges Television, Sveriges Radio, Utbildningsradion, TV4 och Teracom. Hittills har sammanlagt ett 60-tal forskare deltagit i arbetet. Till stor del är det baserat på grundforskning i programbolagens arkiv, för vilket SRF Dokumentarkivet har en sammanhållande roll. I sin helhet är satsningen en av de mest omfattande som hittills genomförts i Sverige inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning. Sammanlagt har ett 40-tal boktitlar publicerats inom ramen för tre projekt – PS-projektet (om radions och televisionens historia), UP-projektet (om utbildningsprogrammets historia) och EiK-projektet (om radions och televisionens utveckling efter införandet av reklamfinansierade etermedier i Sverige). I filerna nedan beskrivs de utgivna böckerna kortfattat. Böckerna kan lånas på bibliotek och för den intresserade finns också en mindre upplaga till försäljning. Man ordnade även en mediehistorisk dag i samarbete med Göteborgs universitet 2010, med föreläsningar som

- ligger på hemsidan. <http://www.ur.se/Produkter/162994-UR-Samtiden-Historien-om-radio-och-tv> (kontrollerad 2016-05-04).
- 140 Se Nordmark, Sjögren och Furhammar, utförliga referenser finns i inledningens noter.
- 141 Se Abrahamsson, Hadenius och Djerf-Pierre & Weibull, utförliga referenser finns i inledningens noter.
- 142 <http://mediehistorisktarkiv.se/> (kontrollerad 2016-04-24).
- 143 Serien ges ut av ämnet mediehistoria vid Institutionen för kommunikation och medier vid Lunds universitet.
- 144 Wahlberg & Janson, Edin & Vesterlund samt Jülich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria* (Stockholm: Statens ljud och bildarkiv, 2008). Jag har också på ett mer övergripande plan haft glädje av flera andra utgåvor i dessa båda serier. Viktiga titlar att nämna utöver de tidigare angivna referenserna är: Cronqvist, Marie, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (red.), *Mediehistoriska vändningar* (Lund: Lunds universitet, 2014), Hedling, Erik & Mats Jönsson (red.), *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), Jönsson, Mats & Pelle Snickars (red.), *"Skosmörja eller arkivdokument?": om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien* (Stockholm: Kungliga biblioteket, 2012), Cronqvist, Marie, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.), *Åter-kopplingar* (Lund: Lunds universitet, 2014).
- 145 Se Borg. Kulturdefinitionerna i Borgs avhandling hämtas ur Drotner, Kirsten (red.), *Medier och kultur: en grundbok i medieanalys och medieteori* (Lund: Studentlitteratur, 2000), s. 74ff.
- 146 Nilsson, Malin, *Att förklara människan: diskurser i populärvetenskapliga TV-program*, Diss. (Lund: Lunds universitet, 2009).
- 147 Se Ludvigsson.
- 148 Andersson, Linus, *Alternativ television: former av kritik i konstnärlig TV-produktion*. Diss. (Örebro: Örebro universitet, 2012).
- 149 För en utförlig diskussion av begreppet se Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Konceptkonst* (Stockholm: Raster, 2006).
- 150 Se Andersson, s. 16
- 151 Hjort, Madeleine, *Konstarter och kunskap* (Stockholm: Carlsson, 2001) samt Hjort, Madeleine, *Konstens betydelse: om konstarterna och litteraturen i skola och samhälle* (Stockholm: Carlsson, 2011).
- 152 Hjort, 2011, sid 36.
- 153 Edin, Anna, *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*, Diss. (Stockholm: Stockholms universitet, 2000), s. 200ff.
- 154 Se Kleberg.
- 155 Janson, Malena, *När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen: om sjuttioalets svenska barnprogram* (Stockholm: Karneval, 2014).
- 156 Edin & Vesterlund, s. 209–219.
- 157 Avhandlingsprojekt pågående inom filmvetenskap/Forskarskolan för kulturhistoriska studier, Stockholms universitet. Se även hennes artikel i en antologi, utgiven av Forskarskolan för kulturhistoriska studier: Thorslund, Tove, "A matter of quality: Americanism and public service in early swedish television", i Källén, Anna (red.), 2013: Making cultural history: new perspectives on Western heritage / edited by Anna Källén, Nordic Academic Press, Lund.

- 158 Se Rynell Åhlén.
- 159 Bland andra nämner Rynell Åhlén: Hayward, Philip (red.), *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists* (London: John Libbey, 1988); Walker, John A., *Arts TV: A History of Arts Television in Britain* (London: John Libbey, 1993); Mulvey, Laura & Jamie Sexton (red.), *Experimental British Television* (Manchester: Manchester University Press, 2007); samt Wyver, John, *Vision On: Film, Television and the Arts in Britain* (London: Wallflower, 2007). När det gäller Lynn Spiegel för han särskilt fram Spiegel, Lynn, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America* (Chicago: University of Chicago Press, 1992) och Spiegel, Lynn, *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs* (Durham & London: Duke University Press, 2001).
- 160 Här nämner Rynell Åhlén Loukopoulou, Katerina, "Museum at Large: Aesthetic education through film", i Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (red.), *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States* (Oxford: Oxford University Press, 2012); Loukopoulou, Katerina, "The mobile framing of Henry Moore's sculpture in post-war Britain", *Visual Culture in Britain*, 13:1, 2012; Loukopoulou, Katerina, "Films bring art to the people': The art film tour in Britain (1950–1980)", *Film History: An International Journal*, vol. 19, nr 4, 2007; Wasson, Haidee, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley: University of California Press, 2005), se artiklar i *Useful Cinema* 2011; *Residual Media* 2007.
- 161 Rynell Åhlén, s. 10ff.
- 162 Holdsworth, Amy, *Television, Memory and Nostalgia* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- 163 *Who Do You Think You Are?* Brittisk (2004–2015) och senare amerikansk (2010) dokumentärserie. *Vem tror du att du är?* Svensk dokumentärserie 2009.
- 164 För ämnet se Götlind, Anna & Helena Kåks, *Mikrohistoria: en introduktion för uppsatsskrivande studenter* (Studentlitteratur, Lund, 2014). Mikrohistoria uppstod som en specifik historievetenskaplig genre under efterkrigstiden som ett svar på den västliga modernitetens misslyckande samtidigt som den bidrog till det övergripande projektet "historia underifrån". Ledd av en grupp italienska historiker tog disciplinen fart under 1970-talet och fick sitt internationella genombrott 1980. Se Ginzburg, Carlo, *Osten och maskarna: en 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*, övers. Lars Lindmark, ny uppl. (Stockholm Ordfront, 1996) samt Ginzburg, Carlo, *Ledtrådar: essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson, Ingvar Lindblom m.fl. (Stockholm: Häften för kritiska studier, 1988).
- 165 Connolly, Maeve, *TV Museum: Contemporary Art and the Age of Television* (Bristol: Intellect, 2014).
- 166 Några klassiska exempel kan nämnas, såsom Bourdieu, Pierre, *Om televisionen: följd av journalistikens herravälde*, övers. Mats Rosengren (Stockholm: Symposium, 1998) samt Postman, Neil, *Underhållning till döds*, övers. Margareta Edgardh (Stockholm: Prisma, 1986). För en mer positiv syn på teve Se t.ex. Ekström, Mats, "TV-tittande och demokratin", i Berglez, Peter & Erik Amnå, *Politikens medialisering* (Stockholm: Fakta info direkt, 1999) eller Ekström, Mats, "Information, Story-telling and Attractions: TV-journalism in Three Modes of Communication", *Media Culture Society* 2000:22, s.465. Frankfurtskolan med Theodor Adorno i förgrunden var generellt kritisk mot vad de kallade kulturindustrin som

- stöpte allt i samma form, medan däremot folklig kultur var acceptabel bara den inte sammanblandades med finkultur. Se Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik; filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman, Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, 1996).
- 167 Inte sällan uppvisande en motsättning mellan å ena sidan en övertro på vårt datoriserade informationssamhälle och å andra sidan en skräck för ett hot, en kritik mot media och den starka påverkan på individen det har. Förutom redan nämnd forskning (påverkansforskning respektive forskning fokuserad på mediet går ofta i varandra) se Lynn Spigels studier om samband och relationer mellan teve och familjeliv: Spigel, 1992 samt Spigel, 2001. Se även Fiske, John & John Hartley, *Reading Television*, 2 uppl. (London: Routledge, 2003). Där diskuteras teves funktion som social ritual i vilken vår kultur kommunicerar med sitt kollektiva ”jag” och därmed får funktionen av en bard. (Fiske & Hartley, 2003, s. 64). Se även Scannell, Paddy, *Radio, Television, and Modern Life: A Phenomenological Approach* (Oxford: Blackwell, 1996) för en diskussion dels om teves betydelse för demokratin, dels teves betydelse för upplevelsen av moderniteten.
- 168 Vilket Amy Holdsworth också diskuterar. I övrigt, se exempelvis Mittell, Jason, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (New York & London: Routledge, 2014). Mittell vill också understryka svårigheten att fokusera på någon specifik upphovsman eller intention, åtminstone i studier av sentida teve.
- 169 Jämförelser och paralleller mellan olika konstarter har dragits ända sedan renässansens paragondebatt. Se t.ex. Lund, Hans (red.), *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel* (Lund: Studentlitteratur, 2002), s. 14. Begreppet *paragone*, som på italienska betyder jämförelse, kommer från renässansens debatt om vilken konstform som var mest högtstående. Leonardo da Vinci förde en strid mot sin tids syn på konstens underordnade status gentemot poesins och musikens, vilket också ledde till att bilden under en lång tid därefter kom att utgöra norm för poesin. Uppfattningen att dikten skulle vara som en bild var länge utbredd. Först på 1700-talet ifrågasattes detta på allvar av Gotthold E Lessing, som ställde det tidliga i diktkonsten mot det rumsliga i bildkonsten i syfte att försöka renodla de respektive konstnärliga uttrycken. Se Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi: med några förklaringar gällande olika punkter i antikens konsthistoria*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2011). 1700-talet brukar beskrivas som den tid då det moderna konstbegreppet såväl som estetikbegreppet formuleras. För konstbegreppet, se Kristeller, Paul Oskar, *Konstarnas moderna system: en studie i estetikens historia*, övers. Eva-Lotta Holm (Stockholm: Kairos, 1996). Estetikbegreppet anses myntat av Alexander Gottlieb Baumgarten, se Danius, Sara, Cecilia Sjöholm & Sven-Olov Wallenstein, *Aisthesis: estetikens historia. Del 1* (Stockholm: Thales, 2012), s. 17. Under samma period formuleras och utvecklas även konstkritiken där Denis Diderot är en centralfigur, se t.ex. Danius, Sjöholm & Wallenstein s. 43 och konsthistorien som egna domäner. För konsthistorien, se Winckelmann, Joachim, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2007). Under romantiken försköts fokus till relationen mellan ordet och musiken och i och med modernismen växte drömmen om den rena konstarten fram.
- 170 Lessing vs. Horatius. Se Flaccus, Quintus Horatius, *Diktkonsten: Ars poetica* (Partille:

Åström, 1992). Å ena sidan Lessings resonemang om litteraturens tidsliga och bildkonstens rumsliga karaktärer, å andra sidan Horatius' uppfattning om *Ut pictura poesis*, nämligen att samma regler som gäller i bildkonsten även gäller för poesin. Alla konstarter tillhör en familj, har samma mål och innehåll men olika uttryck. Lessing däremot menade att objekt som existerar vid sidan av varandra kallas kroppar och motsvaras därför av målariets objekt, medan objekt som följer efter varandra kallas handlingar och därför motsvaras av diktkonstens objekt. Litteratur kan bara utvecklas över tid och måleri genom rum. Se Lessing.

- 171 Jämförande estetik och jämförande konststudier komparerade olika uttryck med varandra, vilket så småningom kritiserades av bland andra konsthistorikern W.J.T. Mitchell, se Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 1995), s. 87. Jfr Bruhn, Jørgen, "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 28.
- 172 Exempelvis kombinationer, integrationer eller transformationer. Exempel på kombinationer i interreferens är illustrationen och bilderboken och kombinationer i samexistens: opera och video. Exempel på integrationer är konceptkonst och på transformationer: programmusik och olika konstarters vidaretolkning av varandra. Se Lund, s. 21. Mitchell var för övrigt kritisk även till det interartiella fältet bland annat eftersom han ansåg forskningen styrd av en underförstådd historisk utvecklingslogik, men också att den var fixerad vid begreppet likhet. Se Mitchell, 1995, s. 87. I detta sammanhang talar man om en semiotikens pantextualitet som ska omfatta alla former av meddelanden i kommunikationsprocessen. Se Lund, s. 19 och Bruhn, s. 36. Sedan M.M. Bachtins ursprungliga bestämning av alla kulturprodukters dialogiska förhållande till tidigare texter, bland annat i Bachtin, Michail, 1991: *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Anthropos, Gräbo och genom Julia Kristevas efterföljande översättning och bearbetning av intertextualitets-begreppet i slutet av sextiotalet, har intertextualitet blivit ett ovärderligt standardbegrepp inom kulturvetenskapen. Jürgen E. Müller föreslog tidigt att göra intermedialitet till en underavdelning av intertextualitet. Se Müller, Jürgen E., "Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies", i Hedling, Erik, Hans Lund & Ulla-Britta Lagerroth (red.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media* (Amsterdam: Rodopi, 1997), s. 295–304.
- 173 Bruhn, s. 24
- 174 Bruhn, s. 26
- 175 Mitchell, W.J.T.: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 2005:4. Mitchell är författare till en rad böcker om bildteori såväl som medieteorier och formulerade en tes om "a pictorial turn" i förhållande till en tidigare tonvikt vid det lingvistiska, en idéhistorisk vändning mot språket som innebär att bilden har ett långt större inflytande över den moderna människans liv.
- 176 Bolter, Jay David & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
- 177 Marshall McLuhan, kanadensisk författare och forskare som betraktas som en av centralgestalterna i medievetenskaplig kanon på gränsen mellan samhällsvetenskap och humaniora. Se Katz, Elihu, John Durham Peters & Tamar Liebes Orloff (red.), *Canonical Texts*

- in Media Research* (Oxford & Cambridge: Blackwell & Polity, 2003) samt McLuhan, Marshall. *Media*, övers. Richard Matz, ny uppl. (Skarpnäck: Pocky/Tranan, 2001), s. 22.
- 178 Bruhn, s. 22ff samt s. 31. *Heteroglossia* är ett språkligt fenomen som handlar om förekomsten av olika sociala språk i ett nationellt språk. Jämfört med intertextualitet som är en referens inuti en text till en annan text, så kan heteroglossia definieras som en dubbelmening. Se Bachtin, Michail, *The dialogic imagination: four essays* (Austin: Univ. of Texas Press, 2010), s. 324. Genom att exempelvis använda dialekter och sociala ordval kunde narrar håna överklassen. Se Bachtin, s. 271. Det rör sig om att språk och dialog är knutna till sociala och kulturella sammanhang.
- 179 Se Bruhn, s. 31 (samt Bruhn i en omarbetad version med rubriken "Heteromediaality" i Elleström, Lars (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), s. 225–236.
- 180 Thompson föreslår följande formulering: När individer skapar symboliska former och överför dem till andra används i regel tekniska medier, vilka kännetecknas av följande egenskaper: en fixeringsförmåga till en viss symbolisk form, en reproduceringsmöjlighet, en viss distanseringsmöjlighet i tid och rum samt att det krävs en kodifieringsprocess för att använda dem. Se Thompson, John B., *Medierna och moderniteten*, övers. Sven-Erik Torhell (Göteborg: Daidalos, 2001), s. 29 resp. s. 36.
- 181 Tevemediet i sig har stått i fokus även för andra studier, förutom ovannämnda exempel se även Fiske, John, *Television Culture* (Repr. London: Routledge, 1998) samt Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, 2 uppl. (London: Routledge, 1990). Här diskuteras för övrigt av Fiske just Williams kritik mot amerikansk teves oansvariga flöde av sekvenser utan upphovsperson, vilket Fiske bemöter med synpunkten att det inte kan finnas individuellt ansvariga för teveflödet.
- 182 McLuhan, 2001, s. 374.
- 183 McLuhan, 2001, s. 389.
- 184 McLuhan, 2001, s. 382.
- 185 Samtidigt pekar han på risker i att detta totala engagemang i ett alltomfattande nu, också skapar en försvagning av förmågan till långsiktighet och målsättningar utan omedelbar respons. Se McLuhan, 2001, s. 386f. Människan har alltså, om vi ska tro McLuhan, konstruerat en gigantisk gemensam hjärna, i likhet med den som *Borgherna* har i teveserien *Star Trek*, dvs. en modell av det centrala nervsystemet och placerat det utanför sig själv. Världen, menar han, har blivit en dator och då våra sinnen placerats utanför oss har istället Big Brother tagit plats inom oss. se McLuhan, Marshall, *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man* (London: Routledge & K Paul, 1962).
- 186 McLuhan, 2001, s. 370f.
- 187 Cézannes första tavlor beskrivs av Maurice Merleau-Ponty som målade drömmar, med syfte att uppväcka känslor. Det är också impressionismen som enligt Merleau-Ponty utgör Cézannes första konstnärliga identitet genom dess önskan att återge det sätt på vilket objektet träffar åskådarens syn i den ögonblickliga varseblivningen. Genom denna influens uppfattar Cézanne senare emellertid måleriet inte som gestaltningar av den egna inre fantasin utan istället som ett exakt studium av framträdelse och häri ligger grunden för hans livslånga metodiska naturstudium. Merleau-Ponty analyserar hans teknik och beskriver hur han överger det

impressionistiska användandet av prismats grundfärger i vilket man uteslöt alla jordfärger. Impressionisterna använde dessutom komplementfärger för att få en extra kontrastverkan och framställde också färgnyanser på duken genom att ordna färgerna intill varandra istället för att blanda dem. Här leder Merleau-Pontys analys fram till en beskrivning av impressionismen som en återskapad sanning om förnimmandet som samtidigt åstadkom objektens upplösning. Merleau-Ponty beskriver det som upplevelsen av ett ”brott” mellan tingens ordning och de mänskliga idéerna. Cézanne sägs vilja *måla den materia som är på väg att ta form i själva varseblivningens ögonblick*. Det tycks handla om en trohet mot fenomenen i en ursprunglig värld där idéerna föds, där utforskningen av perspektivet enligt Merleau-Ponty antyder vad den moderna psykologin senare skulle formulera. I denna strävan upphör de perspektiviska förvrängningarna att synas och ger i sin helhet intrycket av en ordning som håller på att födas, ett objekt som inför våra ögon samlar ihop sig. Detta är logiskt i relation till den ursprungliga varseblivningen där det inte finns åtskillnad mellan känsel och syn. Strävan är alltså helt enkelt att komma förbi målarens tanke om det som ska uttryckas och fram till själva varseblivningen. Se Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet (Göteborg: Daidalos, 1999), s. 108ff.

- 188 En liknande diskussion förs inom teveforskning av exempelvis Wolff, Michael, *Television is the New Television: The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age* (New York: Portfolio/Penguin, 2015). Han menar att teve förblir det ”största” mediet oavsett internet. Se även Ryan, Kathleen M. & Deborah A. Macey (red.), *Television and the Self: Knowledge, Identity, and Media Representation* (Plymouth: Lexington Books, 2013), om hur teve hjälper oss att förstå oss själva och vår kultur. Resonemang om hur tevetittande formar oss och våra liv, internationellt jämförande hur processer går till när hur individ och kultur utvecklas förs även hos William Kubey, Robert & Mihály Csikszentmihályi, *Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience* (Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates, 1990). Resonemanget ligger också nära Bolter & Grusins begrepp *immedialitet*, ett osynliggörande av mediet, som implicerar en dold inverkan på tittaren. Detta kan dock motverkas av programmets estetiska innehåll. Se Bolter & Grusin.
- 189 Merleau-Ponty, Maurice, *Lovtal till filosofin: essäer*, övers. Anna Petronella Fredlund (Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004), s. 111.
- 190 Merleau-Ponty, 2004, s. 117.
- 191 Beskrivningen av tevepubliken som en samling enskilda individer istället för en massa återfinns även i Unsgaard, Håkan & Ivre, Ivar, *TV och vi* (Stockholm: Tiden, 1962), s. 47.
- 192 McLuhan, 2001, s. 385.
- 193 Se Cronqvist, Lundell & Snickars (red.), s. 16. Se även Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars, *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen* (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006), där den sistnämnda är den först utgivna boken inom serien.
- 194 För en diskussion kring detta, se Stolpe Törneman, Mira & Adam Wickberg Månsson, ”Tid, tänkande, teknologi: en intervju med Hans-Ulrich Gumbrecht”, i Lindström, Matts & Adam Wickberg Månsson (red.), *Universitetet som medium* (Lund: Lunds universitet, 2015), s. 267–279.
- 195 Resonemanget refererar till Goldberg, David Theo, *The Afterlife of the Humanities* (Irvine: University of California, 2014) – <http://humafterlife.uchri.org/> (kontrollerad 2016-04-07).

- 196 <http://www.nordicom.gu.se/sv/tidskrifter/nordicom-information-12006/om-ny-och-gam-mal-mediehistoria> (kontrollerad 2016-05-22).
- 197 Ett visst tematiskt eller kronologiskt perspektiv, där man exempelvis talar om ett medi-ums barndom, mognad, guldålder, eller dess utveckling mot större autenticitet. Det kan innebära att en filmepok som betraktats som ”primitiv” istället kan förstås ur sin kulturella eller teknologiska innebörd. Man kan lyfta fram bortglömda medier utan att beskriva mediehistorien utifrån vår samtid. Snickars argumenterar, med utgångspunkt i Foucaults vetenskapsteoretiska arkeologibegrepp, för en antilinjär mediearkeologisk forskning där man fokuserar på filmens historia ur ett brett medialt perspektiv, där det finns en mängd skiftande kulturella mediekontexter.
- 198 Se t.ex. Kristoffer Gansings avhandling där han omdefinierar mediehistorien – ser mediearkeologi som ett sätt att uppfinna den på nytt. Gansing, Kristoffer, *Transversal Media Practices: Media Archaeology, Art and Technological Development*, Diss. (Malmö: Malmö högskola, 2013). Mediearkeologi som term har sitt ursprung i Michel Foucaults begrepp vetandets arkeologi med vilken han avsåg att förkasta givna historiska storheter för att istället bedriva forskning på synkron nivå genom att studera enskilda verklighetsutsagor istället för epoker. Därigenom menade han kunde omedvetna strukturer synliggöras. Mediearkeologins kärna är att undvika ett fokus på historiska omvandlingar och utvecklingar över tid. För vidare läsning se Parikka, Jussi, *What is media archaeology?* (Cambridge: Polity, 2012) och Zielinski, Siegfried, *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (Cambridge, Mass: MIT Press., 2006).
- 199 Gadamer, Hans-Georg. *Konst som spel, symbol och fest*, övers. Pehr Sällström (Ludvika: Dualis, 2013), s. 106.
- 200 Wiklund, Martin, *I det modernas landskap: historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Diss. (Lund: Lunds universitet, 2006), s. 19f.
- 201 Zander, s. 33. Han refererar till sekelskiftet kring 1900, då det fanns en vurm för historia parallellt med ett bejakande av nymodigheter och en vilja att bryta med normgivande traditioner. Han citerar också Kerstin Arcadius som skriver: Nyskapelse och uråldrighet hade blivit följeslagare. Se Arcadius, Kerstin, *Museum på svenska: läns museerna och kulturhistorien*. Diss. (Lund: Lunds universitet, 1997), s. 34.
- 202 Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider: bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Diss. (Lund: Lunds universitet, 2001), s. 36.
- 203 Uppbrottet från den religiösa världsbilden skedde långt tidigare, understryker han och dessutom skedde moderniseringstakten olika på olika ställen i världen. Se Zander, s.36. Zander refererar också till Marshall Bermann som menade att bejakandet av det moderna slutligen gjorde att den moderna tiden förlorade kontakten med rötterna till sin egen modernitet. Se Zander, s. 35. Vidare refererar han till Jörn Rüsen, som menar att historievetenskapens professionalisering delade upp historia i två delar där uppfattningen om historia som livets läromästare förlorat i inflytande. Samhället har alltmer enligt detta synsätt kommit att riktas mot en mekanisk rationell Gesellschaft på bekostnad av en organisk naturlig Gemeinschaft (Ferdinand Tönnies begrepp). Se Zander, s. 36. Kritiken handlar om att människan i det moderna samhället växer upp i ett ständigt ”nu” utan organisk förbindelse med historien.
- 204 Här exemplifierar Wiklund med makarna Myrdal som i sin kritik mot industrialiseringen

som de ansåg medförde negativa konsekvenser, bland annat en överdriven individualisering, frågar sig huruvida de då borde betraktas som antimodernister. Wiklund refererar till en mängd böcker utkomna under 1980-talet som behandlat folkhemmet, som han menar betecknar en övergång från en kritik av kapitalismen till en kritik av rationalismen, Wiklund, s. 76f. Hos de författare han ger exempel från finns formuleringar som handlar om hur vetenskapen under folkhemmets uppbyggande tränger in i människornas privatliv, varpå samhällets grepp om individen ökade och kunskapen förflyttades till experter vilket fördunklar den dominerande samhällsklassens övertag. Wiklund hänvisar till Ehn, Billy & Orvar Löfgren, *Kulturanalys: ett etnologiskt perspektiv* (Stockholm: Liber, 1982). Men det talas även om en hård inställning där de som inte förmådde inordna sig i samhällsbygget fick offras till förmån för rationalismen. Wiklund hänvisar här till Ambjörnsson, Ronny (red.), *I framtidens tjänst: ur folkhemmets idéhistoria* (Stockholm: Gidlund, 1986). Exemplet pekar på vedertagna uppfattningar om folkhemmet och den sociala ingenjörskonsten, där jag i mitt empiriska material har hittat uttryck för en mer nyanserad bild.

205 Jfr Nordberg, s. 29.

206 Jfr Wiklund, s. 32.

207 Museerna i landet tillfrågades och uttalar sina positiva förhoppningar i utredningen. Televisionen förutspås kunna tillhandahålla en fond av svensk kultur med bebyggelse, arbetsliv och folkseder som kommer bäst till sin rätt när de åskådliggörs i bild. SOU 1954:32, s. 73.

208 Museum som företeelse kan i och för sig betraktas som ett medium, men museum används här som begrepp i kraft av sig självt.

209 Jfr Bohman, Stefan & Karin Lindvall, "Museerna i samhället och samhället i museerna, i *Museerna inför 2000-talet* (Stockholm: Nordiska Museet, 1998). De understryker i denna text följande: "Bildligt talat kan man säga att det finns en gigantisk hög av lämningar av det förflutna. Ur denna hög plockar sedan olika människor vid olika tidpunkter, i olika sociala sammanhang och för olika syften fram än det ena, än det andra. De vänder och vrider på sina fynd och placerar in dem i nya sammanhang som ger fynden mening och betydelse. Fynden blir historia och kulturarv. All historia, all kulturhistoria och allt kulturarv är också produkter av val". Se Bohman & Lindvall, s. 82.

210 Jfr Malraux, 1950. Håkansson nämner att i USA hade den engelska översättningen 1953 sålts i 15 000 exemplar för 25 dollar styck. Se Håkansson, s. 39.

211 Malraux, André, *The Voices of Silence*, övers. Stuart Gilbert (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978).

212 Merleau-Ponty diskuterar Malraux' tankar och ifrågasätter den bild Malraux ger av det klassiska perspektivet som något som stått still genom tiderna. Istället påpekar Merleau-Ponty att detta är ett förfaringsätt som människan uppfunnit för att projicera den varseblivna världen framför sig och inte dess kalkerade bild. Den varseblivna världen, understryker han, hör inte till någon lagarnas ordning. Han kritiserar även Malraux' uppfattning om måleriet och särskilt konstnären som något evigt, högre. Se Merleau-Ponty, 2004, s. 139–150.

213 Malraux, 1950, s. 16.

214 Malraux 1950, s. 17, jfr Håkansson, s. 46.

215 Se Håkansson, s. 47. Håkansson refererar här till Malraux' kompletta verk (Malraux,

- André, *Écrits sur l'art I, Œuvres complètes*, vol. IV (Paris: Gallimard, 2004), s. 889f): "Notre culture n'est donc pas faite de passés conciliés, mais de parts inconciliables de passé. Nous savons qu'elle n'est pas un inventaire, que l'héritage est métamorphose, et que le passé se conquiert; que c'est en nous, par nous, que devient vivant le dialogue des ombres où se plaisait la rhétorique".
- 216 Merleau-Ponty diskuterar Malraux' begrepp ur ett kritiskt perspektiv. Se Merleau-Ponty, 2004, s. 141ff.
- 217 Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern" *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Rev. ny uppl. (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1991), s. 60.
- 218 Benjamin, 1991, s. 82.
- 219 Samtidigt kunde enligt Benjamin massreproduktion av konst, i synnerhet inom medierna fotografi och film, tillmötesgå de revolutionära kraven på en ny konstpolitik. Inom fotograferingskonsten trängdes kultvärdet definitivt bort för utställningsvärdet: Magiker och kirurg förhåller sig till varandra som målare och kameraman, menade Benjamin. Målaren iakttar i sitt arbete en naturlig distans till det givna motivet, kameramannen däremot tränger djupt in i vävnaderna på det givna motivet. Se Benjamin, 1991, s. 78
- 220 Håkansson, s. 41 samt Benjamin, 1991, s. 82.
- 221 Gadamer, 2013, s. 110f.
- 222 Denna tanke presenterar han i samband med ett resonemang om hur konsten först gestaltats för religiösa behov och kultiska sammanhang och därefter blev konst i vår mening, vilket gjorde konstverket till något självständigt, befriat från all anknytning till det vardagliga livet. Gadamer, 2013, s. 49 samt s. 107. En liknande diskussion förs även av Rancière, då med begreppen mimetisk, etisk och estetisk regim. Rancière menar att i övergången till den estetiska regimen, delvis motsvarande modernismen, översvämmas konsten av detaljer utan inbördes ordning eller hierarkier och kännetecknas av gränsöverskridningar. Rancière, Jacques, *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg (Lund: Propexus, 2006a), s. 142.
- 223 Gadamer, 2013, s. 63.
- 224 Gadamer, 2013, s. 110f.
- 225 Gadamer, 2013, s. 112.
- 226 Kuriosakabinettet, museets föregångare, var benämningen på enskilda personers samlingar av artefakter från hela världen, avsedda att visa på ägarens beresenhets och position i världen, men säkert också för att fungera som en minnesbank, om än inte alltid med uttalade betydelse. Det moderna museiväsendets ursprung sammanfaller med öppnandet av Louvren (8 november 1793) samt British Museum (15 januari 1759), i en ambition att skapa möjligheter för medborgarna att ta del av konst, för estetisk och moralisk fostran, delvis utifrån en förförståelse av museet som en statlig bildningsinstitution, formad av upplysningens ideal. Se Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995), s. 19. Se även Hillström, Magdalena, *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* (Linköping: Linköping University, 2006). Bennett, inspirerad av Michel Foucault, såg museets framväxt i skenet av en kulturpolitik som utvecklade nya möjligheter att utöva makt och därför bör analyseras som en del av maktens problematik,

- se Bennett, s. 19. Hillström, s. 32, påpekar att det finns skarp kritik mot ensidigheten i dessa perspektiv, t.ex. framfört av Ekström, Anders, ”Museipestens nya skepnad?”, *Nordisk Museologi* 2000/2, s. 31–38.
- 227 ”According to the ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly in Vienna, Austria on August 24th, 2007: A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. This definition is a reference in the international community.” Definitionen är hämtad från ICOM – the International Council of Museums – en internationell organisation, grundad 1946 och belägen i Paris, för museer och yrkesverksamma inom museiområdet. Medlemsantalet angavs vid min sökning vara 26 000 fördelade över 139 länder. <http://icom.museum/> (kontrollerad 2016-05-18). Svenska ICOM: <http://icomsweden.se/> (kontrollerad 2016-05-18).
- 228 Jfr Anke te Heesens resonemang i föreläsningsserien på ICI Berlin Constituting wholes <https://www.ici-berlin.org/de/home/> (kontrollerad 2016-04-03).
- 229 Jfr McLuhan, 2001, s. 76.
- 230 Se Nora, Pierre, ”Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, övers. Arthur Goldhammer, *Representations*, No 26, 1989. Jfr Geertz, som beskrev kommunikationsformerna som den moderna världens spinnrockar i vilka människor tillverkar betydelsevävar åt sig själva. Nora räknas idag som en av förgrundsgestalterna inom Cultural Memory Studies – kulturella minnesstudier – inom vilket man studerar hur och vad kulturer minns.
- 231 Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992). Jfr Håkansson.
- 232 Rancière, Jacques, *Film fables*, övers. Emiliano Battista (New York: Berg, 2006b), s. 157f. Bernard Stiegler för ett liknande resonemang om film och teve som tertiära minnen, se Stiegler, Bernard, *Technics and time. Vol 3, Cinematic time and the question of malaise*, övers. Stephen Barker (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2011). Malin Wahlberg diskuterar detta i en nätartikel om essäfilmen som mediekritik: <http://www.magasinetwalden.se/walden/> (kontrollerad 2016-02-12).
- 233 Detta diskuteras i Selling, Jan, *Ur det förflutnas skuggor: historiediskurs och nationalism i Tyskland 1990–2000*, Diss. (Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004), s. 14ff.
- 234 Rancière, 2006a, Rancière, Jacques, *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse*, övers. Kim West (Göteborg: Glänta, 2011), Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, övers. Gregory Elliott (London: Verso Books, 2009), Gadamer, 2013, Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod: i urval*, övers. Arne Melberg (Göteborg: Daidalos, 1997), Ricœur, Paul. *Från text till handling: en antologi om hermeneutik*, övers. Margareta Fatton, Peter Kemp, Bengt Kristensson, 4 uppl. (Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993), Ricœur, Paul, *Time and Narrative*, vol. 1, övers. Kathleen McLaughlin, David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984).
- 235 Ong, Walter J. *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme (Göteborg: Anthropos, 1991), Benjamin, Walter: *Illuminations*, övers. Harry Zorn, London: Pimlico, 1999. I original: Benjamin, Walter: ”Der Erzähler” i Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007).

- 236 Winnicott, D.W., *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren (Stockholm: Natur och Kultur, 1971).
- 237 Heidegger, Martin, *Varat och tiden. Del I*, övers. Richard Matz (Göteborg: Daidalos, 1993), s. 94. Heidegger beskriver människans vara som olika sätt på vilka världen ger sig tillkänna, där ett *förhanden*-varande innebär en distansering medan ett *tillhandenvara* innebär ett varande i världen, med det alldagliga livet som ledtråd och här finns alltså en motsättning mellan att vara inför, eller utanför och att vara innanför, delaktig i.
- 238 Saito, Yuriko, *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- 239 ”In appreciating the smell and taste of green tea, I may incorporate the visual and tactile sensation of the tea bowl, as well as the sound of slurping”. Saito, s. 89. Hans Jonas diskuterar hur t.ex. ljud har utsträckthet i tid vilket inte gäller synintryck på samma sätt. Musikerfarenheten, t.ex. är den flyktiga konsten, som inte går att frysa riktigt. Jonas talar om hörsel och känsel som känslan (senses) av att vara istället för att bli. Se Jonas, Hans, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* (Evanstone: Northwestern University Press, 2001), s. 144.
- 240 Elam, Katarina, ”Vardagsestetik: sinneserfarenhet och den kulturella kroppen”. Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005, <http://www.ep.liu.se/ecp/015/019/ecp015019.pdf> (kontrollerad 2016-05-17). Elam är docent och universitetslektor i utbildningsvetenskap vid Högskolan Väst. Elam disputerade i estetik vid Uppsala universitet 2001 och hennes forskning har i huvudsak kretsat kring estetisk erfarenhet och ett mottagarperspektiv.
- 241 Merleau-Ponty, 1999 och Merleau-Ponty, 2004.
- 242 Merleau-Ponty diskuterar vad han kallar kiasmen, sammanflätningen, mellan människans vara och tingen, som består av det han kallar kött: ”Det är för att den köttsliga tätheten mellan den sende och tinget är konstitutiv för den senares synlighet liksom för den föras kroppslighet; den är inte något hinder mellan det och denne utan deras medel för att kommunicera.” Se Merleau-Ponty, 1999, s. 255.
- 243 Merleau-Ponty, 2004, s. 261.
- 244 Merleau-Ponty, 1999, s. 102.
- 245 Se Danius, Sjöholm & Wallenstein, där utdrag ur Baumgartens texter återges.
- 246 Baumgartens avhandling *Filosofiska meditationer över några saker gällande dikten* presenterades i Tyskland 1775. Se Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 17. Baumgarten anses såväl ha introducerat Aisthesisbegreppet på basis av grekiskans aisthesis (förnimmelse) som att ha infört estetiken som en avgränsad disciplin, som man dock ska se mot bakgrund av hans systematisering av filosofiämnet som helhet, där han insorterar filosofiämnet i tre delar: teoretisk filosofi (fysik, metafysik) praktisk filosofi (etik, rättsfilosofi, språkfilosofi, handlingsfilosofi,) och kunskapsteori (logik och estetik). Här studerar logiken den intellektuella förnuftsskunskapen (den kognitiva fakultetens högre delar) medan estetiken studerar den på sinnesfornimmelser baserade kunskapen (den kognitiva fakultetens lägre delar) denna sinnesbaserade kunskap är en autonom kunskapsform som styrs av sina egna lagar och estetikens huvuduppgift blir då att fastställa principerna för sinnesfornimmelser. Danto, Arthur m.fl., *Konsten och konstbegreppet* (Stockholm: Kairos, 1996), s. 18f. Se även Burman, Anders, Rebecka Lettevall & Sven-Eric Liedman (red.), *Löftet om lycka: estetik, musik, bildning* (Göteborg: Daidalos, 2013), s. 64ff.

- 247 Se Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 38f. Baumgarten utvecklar ämnet i sin *Aesthetica* och diskuterar estetiken som den sinnliga kunskapens vetenskap och som den undre kunskapsläran medan det förnuftiga tänkandet enligt honom leder till en högre kunskap. Se även Burman, Lettevall & Liedman, s. 65.
- 248 Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 10ff.
- 249 Platons kunskapstradition medger existensen av en objektiv kunskap, obunden till samhälle eller kultur, medan Aristoteles såg kunskap som objektiv men samtidigt förankrad i gemenskaper och verkligheter. Se Gustavsson, s. 43. Med episteme avses vetandet, en säker kunskap som handlar om hur världen är uppbyggd. Techne står för kunnandet, den kunskap som människan använder för att framställa, skapa eller tillverka något. Ordet teknik härstammar från techne, även om det ursprungligen omfattade konst och när techne översattes till latin blev det också ars som är närmare uttrycket art, konst. Fronesis, slutligen betecknar en sorts praktisk klokhet som krävs för att samhället ska bli gott. Se Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Natur och kultur, 1967), kapitel sex.
- 250 I Skolverket, *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011* (Stockholm: Skolverket, 2011), s. 10 definieras kunskap i kategorierna fakta, förståelse, färdigheter och förtrogenhet. Se även Burman, Anders, *Pedagogikens idéhistoria: uppfostringsidéer och bildningsideal under 2 500 år* (Lund: Studentlitteratur, 2014), s. 9.
- 251 Definitionen bygger på Platons formulering i dialogen Teaitetos. Se Gustavsson, s. 42. Kunskapsteori definieras enligt Filosoflexikonet som namnet på en rad filosofiska undersökningar av den mänskliga kunskapen, dess betingelser, möjligheter, natur och gränser. Lübcke, Poul, Arne Grøn, Jan Bengtsson & Dag Prawitz (red.), *Filosoflexikonet: [en uppslagsbok]* (Stockholm: Forum, 1988). Epistemologi definieras här som läran om kunskapens väsen. Se även Molander, Joakim, *Vetenskapsteoretiska grunder: historia och begrepp* (Lund: Studentlitteratur, 2003), s. 176.
- 252 Se t.ex. B. Molander i Lindstrand & Selander, s. 235.
- 253 Hermeneutiken har som teori genomgått ett antal stadier artikulerade av bland andra Richard Palmer. De inledande ursprungsfaserna inriktades på bibeltolkningsteori och allmän filosofisk metodologi. Schleiermacher inledde den tredje fasen med den språkliga förståelsens vetenskap. Humanvetenskapens metodologiska grundläggande skedde i och med Diltheys skapande av en metod som syftade till att förstå kultur (i motsats till natur.) Därefter utvecklade Heidegger och Gadamer teorier om existensen och existentiell förståelse, medan Ricœur utvecklade den kritiska hermeneutiken till att finna dolda meningar i texter och handlingar. Se Palmer, Richard E., *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer* (Evanston: Northwestern University Press, 1972).
- 254 Se Per-Johan Ödman, *Tolkning, förståelse, vetande: hermeneutik i teori och praktik*, 2. [omarb.] uppl. (Stockholm: Norstedts akademiska förlag, 2007), s. 27.
- 255 Gadamer, 1997, s. 142.
- 256 Gadamer, 1997, s. 168.
- 257 Se Burman, Anders (red.), *Hans-Georg Gadamer och hermeneutikens aktualitet* (Stockholm: Axl Books 2014), s. 131 där Burman refererar till texten i det tyska originalverket.

- 258 Jfr Kristensson Ugglå, Bengt, *Gränspassager: bildning i tolkningens tid* (Stockholm: Santérus, 2012), s. 48f.
- 259 Gadamer, 1997, s. 31.
- 260 Gadamer, 2013, s. 110.
- 261 Gadamer, 2013, s. 111. Översättning som begrepp finns redan hos Schleiermacher. Se t.ex Schuback, Marcia Sá Cavalcante, *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik* (Göteborg: Glänta, 2006a) s. 9f.
- 262 Gadamer, 1997, s. 152.
- 263 Se Marc-Wogau, Konrad, Staffan Carlshamre & Lars Bergström (red.), *Filosofin genom tiderna: texter. Efter 1950*, 2 uppl. (Stockholm: Thales, 2000), s. 107.
- 264 Gadamer, 1997, s. 150.
- 265 Gadamer, 1997, s. 171.
- 266 Gadamer, 1997, s. 170.
- 267 Gadamer, 1997, s. 146.
- 268 Gadamer, 1997, s. 173f.
- 269 Gustavsson pekar på att detta tema inte bara återfinns i den västerländska kulturen såsom t.ex. Odysseen, utan även i afrikanska myter, indianska sagor och samernas jojk. Se Agelii, Karin & Bernt Gustavsson, *Bildningens förvandlingar* (Göteborg: Daidalos, 2007), s. 14.
- 270 Jfr Agelii & Gustavsson, s. 14f.
- 271 Gadamer, 1997, s. 28.
- 272 Det är emellertid möjligt att betrakta Gadamers användning av lekbegreppet som uttryck för att distanseringen blir en del av den hermeneutiska erfarenheten. Jfr Kristensson Ugglå, s. 56.
- 273 Ricœur, 1993, s. 104f.
- 274 Ricœur, 1993, s. 103.
- 275 Ricœur, 1998, s. 160.
- 276 Jfr Kristensson Ugglå, s. 58.
- 277 Gadamer, 2013, s. 106.
- 278 Gadamer, 2013, s. 106.
- 279 Jfr Burman (red.), 2014, s. 87.
- 280 Gadamer, 1997, s. 140.
- 281 Även Jacques Rancière hänvisar till detta imaginära museum, även om han beskriver det som att konstverken isoleras däri. Den revolutionära brytningen som han menar att den moderna arkeologins upptäckter skapade under modernismens framväxt, separerade konsten från dess religiösa funktion och dessa omplaceringar framhävde konstens sinnliga värde. Se Rancière, 2006a, s. 84. Rancière diskuterar även det förnimbara i begreppet delandet av det sinnliga där estetiken består av allt det som går att förnimma i en specifik kultur.
- 282 Rancière, 2006a, s. 201.
- 283 Walter Benjamin lade en annan mening i förhållandet estetik-politik, där han ansåg konsten fångad mellan två strömningar i den världspolitiska situationen: den fascistiska estetiseringen av politiken och den kommunistiska politiseringen av estetiken. Se ”Konstverket i reproduktionsåldern” i Benjamin, 1991.
- 284 Jfr Wallenstein, Sven-Olov, ”Uppfinnandet av estetiken”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2008:3–4, s. 68.

- 285 Rancière, 2006a, s. 97.
- 286 Se Rancière, 2006a, s. 84. Mer specifikt handlar det, menar han, om en omvärdering av det holländska genremåleriet på ett sätt som förskjuter det figurativa motivet till förmån för målarens gest och måleriets materialitet. På detta vis transformeras målningen till ett arkiv över sin egen tillkomstprocess.
- 287 Rancière, 2006a, s. 84 samt s. 110. Han diskuterar texten ”Den tyska idealismens äldsta systemprogram” från 1797, förmodligen skriven av Hegel, eventuellt tillsammans med Hölderlin och Schelling. Se Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 205. Se även Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2005), s. 114 samt Schiller, Friedrich von, *Schillers estetiska brev*, övers. Göran Fant (Järna: Kosmos 1995).
- 288 Jfr Wallenstein, 2008.
- 289 Rancière, 2006a, s. 106.
- 290 Rancière, 2011.
- 291 Rancière, 2011, s. 47.
- 292 Rancière, 2011, s. 51.
- 293 *Närmare tingen 670227*. Producent Lennart Ehrenborg, filmare Eric M Nilsson.
- 294 *Den okunnige läraren* gavs ut i Frankrike 1987: Rancière, Jacques, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Paris: Fayard, 2005 c1987). *Den emanciperade betraktaren* gavs ut i Frankrike 2008: Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : Fabrique, 2008). I min avhandling refererar jag till den engelska översättningen: Rancière, Jacques, *The emancipated spectator*, övers. Gregory Elliott (London: Verso Books, 2009), s. 20.
- 295 Rancière, 2009, s. 22.
- 296 Gadamer, 1997, s. 170.
- 297 Övrigt om uppmärksamhet: Paul Celan i Meridian: ”Dikter, det är också gåvor – gåvor till de uppmärksamma. Gåvor som medför öde”. Aris Fioretos nämner i sin avhandling *Det kritiska ögonblicket* uppmärksamhet i Celans mening definierat som en skärpt känsla för detalj, kontur, struktur, färg. Dessa kritiska ögonblick menar Fioretos betecknar litterära detaljer ”fläckar av tid” (ref Wordsworth) där texten reflekterar över språk. Det handlar om ställningstaganden till olika slags ögonblicklighet. Se Fioretos, Aris, *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*, Diss. (Stockholm: Norstedt, 1991).
- 298 Jfr Göran Torrkulla, som i sin diskussion tar utgångspunkt i Aristoteles och Platons resonemang om förundran som själva tänkandets begynnelse. Se Carabeidis, Babis, Kate Larson & Göran Torrkulla, *Stiglöshet: 3 essäer om uppmärksamhetens former* (Stockholm: Lejd, 2014), 171ff.
- 299 Liedman, 2001, s. 25.
- 300 Rancière, 2011, s. 68.
- 301 Rancière, 2011, s. 34.
- 302 Rancière, 2011, s. 37.
- 303 Lindstrand & Selander, s. 245.
- 304 Se B. Molander, s.11ff och s. 70 samt Lindstrand & Selander, s. 238ff samt B. Molander i Winbladh, Anna & Cecilia Bengtsson (red.), *Vem väver kejsarens nya kläder?: en antologi om det praktiska lärandets konst* (Stockholm: Stockholms hantverksförening, 2003, s. 15.

- 305 Rachel och Steven Kaplan bedriver forskning kring naturens påverkan på den mänskliga hjärnan. Se Kaplan; Rachel & Stephen Kaplan, *The Experience of Nature: A Psychological Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Se även Kaplan, Rachel, Stephen Kaplan & Robert L. Ryan, *With People in Mind: Design and Management of Everyday Nature* (Washington D.C: Island Press, 1998).
- 306 Lanham, Richard A., *Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2006).
- 307 Jfr Liedman, 2001, s. 240.
- 308 Jfr Liedman, 2001, s. 240 samt Torrkulla i Carabeidis, Larson & Torrkulla, s. 78ff. En sorts skärpt medvetlöshet i samband med skapandet diskuteras även av konstnären Ernst Billgren, se De Geer, Carl Johan & Ernst Billgren, *Ernst Billgren* (Stockholm: Bonnier, 2000). Astrid Söderbergh Widding talar om vad hon kallar en Benjaminsk förstördhet hos publiken, en liknande ”fokuserad distraktion”, något som hon uppfattar som positivt. Se Söderbergh Widding, Astrid, *Blick och blindhet* (Stockholm: Bonnier Alba, 1997), s. 7. Jag tolkar hennes beskrivning som en sorts kreativt tranceliknande tillstånd av flöde utan censur, ett slags emotionellt tänkande, i likhet med Billgrens beskrivning.
- 309 Augustinus, Aurelius, *Augustinus bekännelser*, övers. Bengt Ellenberger, 2 uppl. (Skellefteå: Artos, 2003). Augustinus, filosof, teolog och kyrkofader, levde mellan år 354 och 430, i nuvarande Algeriet.
- 310 Se Augustinus, 31 samt 17–25, dvs. s. 293–300.
- 311 Detta diskuteras av historikern Bengt Ankarloo i Edgren, Lars, Eva Österberg & Bengt Ankarloo, *Ut med historien: historieundervisningens uppgifter idag*. Ny uppl. (Lund: Studentlitteratur 1995), s. 17.
- 312 Augustinus’ formuleringar är utgångspunkt för en diskussion om olika uppmärksamhetsformer hos poeten och författaren Magnus William-Olsson. Se William-Olsson, Magnus (red.), *Performativ kritik: konstens kunskap, kunskapens konst* (Tollarp: Ariel, 2013) samt William-Olsson, Magnus (red.), *Methodos: konstens kunskap, kunskapens konst* (Linderöd: Ariel, 2014). Han beskriver uppmärksamhet som ett relä genom vilket framtiden oavbrutet växlas över i ett förflutet. Se William-Olsson, Magnus, *Läsningen föregår skriften: poesins aktualitet* (Tollarp: Ariel, 2011), s. 112. Men denna uppmärksamhet är inte ett uppslukande, eller en extra stark närvaro, utan istället handlar det om ett *oscillerande* mellan inifrån och utifrån, att ta del av och vara del av. Termen *oscillatio* hämtar William-Olsson från ovannämnde Richard Lanham, som med denna avser tankemönster bestående av hastiga, omedvetna rörelser mellan att se på något och att se ur detsamma, mellan avkodning och fantasi eller mellan detalj och helhet. Se William-Olsson, 2014, s. 30f samt Lanham.
- 313 Augustinus, elfte boken, 26, s. 301.
- 314 I denna bild av en uttänjd tanke, eller en framförd sång finns ett släktskap med Gadammers beskrivning av konst som fest, eller fylld tid, som innebär ett moment av dröjande i konstfarenheten.
- 315 Se Furhammar. När det gäller dokumentärfilmsteori och definitioner har John Grierson haft en central roll då han 1932 gjorde en distinktion mellan denna genre och andra faktafilmsgenerer, som handlade om ”creative treatment of actuality”. Se Chapman, Jane L., *Issues in Contemporary Documentary* (Cambridge: Malden, 2009).

- 316 Tidsperioden har ibland omnämnts som en pionjärtid när det gäller tevehistoria. Se t.ex. Furhammar, s. 13 och s. 43.
- 317 Se Furhammar, s. 71ff och Wahlberg i Janson & Wahlberg, s. 20. Förgrundsgestalter inom denna riktning är t.ex. Richard Leacock och D A Pennebaker.
- 318 *Free Cinema*, med förgrundsgestalterna Lindsay Andersen och Karel Reisz.
- 319 ”Sanningsfilm” eller ”filmsanning”. Förgrundsgestalt, t.ex. Jean Roche, men med tydlig koppling vidare till Jean-Luc Goddard, Alain Resnais och Francois Truffaut.
- 320 Se här även begreppen *mise-en-abyme*, ”filmen i filmen” eller Drosteeffekten. Filmen i filmen som återkopplar till den verkliga filmen som görs. Åskådaren ser filmarverktygen, skådespelare som förbereder sig för inspelning och ett arbetslag som färdigställer allt som krävs. Narrativet i ”filmen i filmen” kan reflektera narrativet i den ”verkliga” filmen. Betydelsen kan även syfta på ”drömmen i drömmen”, där en karaktär vaknar upp från en dröm för att senare upptäcka att han/hon fortfarande drömmer. Drosteeffekten är en holländsk term inom heraldiken som avser att fånga upplevelsen av att stå mellan två speglar och se en oändlig återspeglning av sin egen bild, men frasen har flera andra betydelser inom olika kreativa sfärer, bland annat inom litteraturteorin och inom den västerländska konsthistorien är det en teknik där en bild innehåller en mindre kopia av sig själv, på ett sätt som förefaller återkomma i oändlighet. Namnet Droste kommer av att tekniken användes på en förpackning Droste-choklad.
- 321 Se t.ex. Furhammar, s. 71ff. Eric M Nilssons tidiga filmer kan enligt Furhammar betraktas som *Free Cinema*-inspirerade.
- 322 Se Bolter & Grusin. Beträffande mediering så menar Bolter & Grusin att alla medier sedan renässansen – framför allt perspektivmålning, foto, film, television och digitala medier – bygger på samma medieringsgrunder. Det handlar om en mediering som pendlar mellan två olika principer, transparent omedelbarhet (*transparent immediacy*) och hypermediering (*hypermediacy*). Med transparent omedelbarhet syftar de på försöken att osynliggöra själva medieringen.” Hypermediering är snarare motsatsen, det vill säga en betoning på och ett framhävande av själva medieringen, som om mediet refererar till sig själv. Man skulle också kunna se det som intertextualitet på medienivå, så kallad intermedialitet, det vill säga hur en specifik text har kopplingar till andra texter och framställningar, inte bara inom samma genre eller medium, utan i hela symbolvärlden. Detta nätverk av representationer, texter och medier understryker faran med att studera representationer, texter eller medier isolerade från varandra, när man i stället borde betrakta dem som relaterade till varandra.
- 323 Jfr Furhammar, s. 71ff.
- 324 Jfr Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2001), s. 99ff.
- 325 Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- 326 Plantinga, s. 101ff.
- 327 Silverstone, Roger, *Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture* (London: Heinemann Educational Books, 1981), s. 387ff.
- 328 För en mer utförlig diskussion om dokumentära förhållningssätt, se exempelvis Borg och Furhammar.

- 329 Hans närmaste chefer på teve under denna tid, Nils Erik Bæhrendtz och Per Martin Hamberg, har beskrivits som visuellt medvetna och med en bakgrund inom filmproduktion, liksom Ehrenborg själv. Se Janson & Wahlberg, s. 13 resp. s. 101 för en utförlig redogörelse för hela Ehrenborgs liv och gärning.
- 330 På avdelningen fanns tre fotografer (Bernt Danielsson, Mac Ahlberg, Åke Åstrand) och en regissör (Åsa Holmsen) anställda. Observera att benämningarna producent och regissör kan byta innebörd.
- 331 Se t.ex. intervjun med Ehrenborg i Janson & Wahlberg, 101ff.
- 332 Janson & Wahlberg, s. 14, med referens till Brusling, Lars, "Nu visar Lennart Ehrenborg sina bästa minnesbilder", *Röster i Radio-TV* nr 24, 17–23 juni, 1988, s. 12f.
- 333 Nordmark, s. 207 samt Ehrenborg, Lennart, "Konst i TV", *Sveriges Radios Årsbok 1962*, red. Manne Ginsburg (Stockholm: Sveriges Radio, 1962), s. 126 och s. 128.
- 334 Ehrenborg, "Konst i TV", s. 134.
- 335 Örtregren, Lars-Eric, "Konsten i TV skapar ny publik", *Röster i Radio-TV*, nr 49, 1960. Jfr Janson & Wahlberg; Nordmark. Se även Ehrenborg, Lennart, "Konst i TV", *Sveriges Radios Årsbok*, 1962.
- 336 *Konsten att se* 610112 och 610219. Skulptörens namn var Egon Möller-Nielsen.
- 337 Wahlberg hänvisar i Janson & Wahlberg till Lauro Venturis definition av konstfilm som omfattar fyra typer: experimentell film, dokumentärer om konstverk, filmade föreläsningar om konst samt berättelser baserade på konstverket som visuellt material, eller där konstverk används för att illustrera abstrakta idéer. Se Janson & Wahlberg, s. 229f samt Venturi, Lauri, "Film on Art: An Attempt at Classification", *Quarterly of Film, Radio and Television*, 7:4 1953, s. 389. Se även Furhammar, s. 57.
- 338 Några exempel, tagna från tiden mellan 1958–1964: *Ett nät av drömmar*, *Sista april: vårliga stämningbilder* och vidare *Skuggdans* och ... *kommer så saktelig: episod om våren, I alla fall*, *En målare målar* och *Fort skyndar tiden som en ström* och *Jag väntar inget svar*. Se Janson & Wahlberg, s. 211. Här finns också en intressant aspekt som gäller konstfilmernas ambition att väcka människors kritiska tänkande. Se Wahlbergs resonemang i Janson & Wahlberg, s. 227.
- 339 Jfr diskussionen om André Bazin, Alain Resnais och Luciano Emmer i Dahlberg & Snickars, s. 215.
- 340 Lars Lennart Forsberg skapade dokumentärfilmer såväl som spelfilmer. Titlar i urval: *En torrnålsgravöv* 630504, *Innan det försvinner* 641107, *Hänt var det här* 641205, *Bro, bro och väggar* 641219, *Göra bilder alltså*, 641230, *Marknad*, 650206, *Pappas dockor*, 651223, *Merambello*, 660312, *Dr Kostas*, 660326, *Reklamfolk*, 670225, *Turnéfolk*, 670422, *Verkstadsfolk*, 670520, *Tavelförstöraren*, 671007, *Beskrivning av en tankes rörelse*, 671021, *Gestalt och gycklare*, 671202, *Ungdomens järnväg*, 681208, *Varför blev han förbannad?* 690104, *Galärerna*, 690718, varefter hans produktion fortsätter långt in på 2000-talet.
- 341 *Streck, former och färg* 621030.
- 342 *Svarta svanar och stora elefanter. Om barns sätt att berätta i bilder* 650525.
- 343 *Barn berättar i bild* 660609. Maj Ödman producerade även program med medicinskt tema, bland annat serien om den neurosedynskadade pojken Peter och om ett par tvillingpojkar på Tomtebodas blindinstitut. *Att leva är att våga* 640421 och *Peter och hans kamrater* 670120.

- 344 Ett annat exempel på program om barn och bildskapande är *Det hände sig år noll: bibliska motiv skildrade i barnteckningar*, 641225.
- 345 *Oron som lugnar. Ett program om rörliga ting från förr och nu* 600511.
- 346 *Trollskogens Picasso* 580720.
- 347 *Spel eller skådespel* 690429. Andra program som belyser konst och bildkonst är *Fyra målare. Trekvart med Olle Bonniér, Sven X:et Erixson, Evert Lundquist och Öyvind Fahlström* 640618, *Fågel i min hand. Hur lera blir stengods i Tyra Lundgrens ateljé på Gotland* 641213 samt *Hon broderade fantastiska konstverk* 620103.
- 348 *Poesi och riter* 651121.
- 349 Producent för denna serie var Per Öhnell och underrubrikerna var *Från idrott till dans: dansen under 1500- och 1600-talen* 651003, *Från festsal till scen: dansen under 1700-talet* 651010, *Revolution och romantik: dansen under det tidiga 1800-talet* 651017, *Kärlek och trolldom: baletten under det senare 1800-talet* 651024, *Balettskolan: formen 1* 651031, *Balettskolan: rörelsen 2* 651107, *Från drama till dans* 651114, *Poesi och riter* 651121.
- 350 *Från drama till dans* 651114.
- 351 *Knallar* 630216.
- 352 *I förbifarten: för sista gången som det var – Skolavslutning på gammalt sätt* 630611. *Berns 100 år* 630919. Samtliga avsnitt: 620103, 620124, 620214, 620616, 621218, 630305, 630423, 630514, 630604, 630611, 630919. Producenter och reportrar var olika varje gång. Andra program som belyser kulturhistoria och relationen mellan nutid och dåtid är *Självhushåll Gammalt gotländskt bondeliv i ord och bild av David Ahlqvist* 650503 av David Ahlqvist, *Hur kan folk bo här?* 650606 av Olle Berglund och *Leva i små villkor* 650218 av Rune Ruhnbro.
- 353 Programmen producerades av olika personer och avsnitten hette *Sommars-Sverige: Tältstad: Från Askims semesterby i Göteborg*, 580713, *Sommarsverige: Trollskogens Picasso. Hos Carl Wallentin i Mölle Stockholm*, 580720, *Sommarsverige: Salta bad, ål och snustobak. Besök i Åhus 800-årigt andligt centrum – nordostskånskt semesterparadis*, 1958-08-03, *Sommars-Sverige: Sommarvalse: En resa längs bohuskusten*, 580810, *Sommars-Sverige: Skanör – Falsterbo. Gäss och sommargäster*, 580817, *Sommars-Sverige vykort från Lysekil* 580824, *Sommars-Sverige vår stuga i Skåne* 580831.
- 354 *Kvinnan i veckopressen. En fråga om dröm eller verklighet* 580328. Se även Kleberg, s. 270f.
- 355 *Knutten och spättan: funderingar om mod och följsamhet i klädedräkten* 580627.
- 356 *En vecka i parken: sommarminne från Västerås folkpark* 570107.
- 357 *Ur den svenska fattigdomens historia* 571124.
- 358 Till exempel *Hos doktorn förr och nu. Kring en utställning i Armémuseum om den svenska läkekonsten under 150 år* 581023.
- 359 *Så var det förr* 590825.
- 360 *Kom hjärtans fröjd. Toner i svensk folklöre* 610618.
- 361 *Gustavianskt* 640328, 640411 och 640425.
- 362 *Med nattpatrullen på Stockholms gator* 580127.
- 363 *Mamma utan ring. Ett reportage om ogifta mödrar* 630305.
- 364 *Fosterbarn. Lagparagrafer och verklighet* 631022, *Leva i små villkor: ett reportage kring frågan om fattigdom i Välfärdssverige* 650218.

- 365 T.ex. serien *Hus och stad* (1961), *I utrikes ärende* (1963) *Miljoner under jorden* (1964) samt *Ett avtal kommer till* (1964).
- 366 Victor Lindgrens *De flyttade till Hällefors* (1962) samt Eric Forsgrens *Avfolkningen i norr* (1963).
- 367 T.ex. Lars Lennart Forsbergs *Innan det försvinner* (1964) samt Jan Troells *Johan Ekberg* (1964).
- 368 *Psykisk hälsa och ohälsa* (1959) gjordes i 5 avsnitt av Ingrid Samuelsson och Olle Lindgren. Serien *Mentalsjukvård* visades med olika underrubriker och gjordes av Monica Kempe och Staffan Lamm (1966). *Att leva är att våga* 640421, producent Ingrid Samuelsson.
- 369 *Bilderbok av baby. Ett år med Columbus*. Serie 570926, 571010, 571107, 571205, 580109, 580211, 580314, 580411, 580602 och 581102.
- 370 Epitetet regissör kan ofta betyda producent.
- 371 ... *men ingen säger varför Jeppe super* 601017.
- 372 *Ungdom och brott* serie i 4 avsnitt (1960). *På äldre dar* 620130.
- 373 Kvinna i småstad: fakta och funderingar om önskningar, möjligheter och fördomar på arbetsmarknaden 660510.
- 374 *De drogo västerut. Program inför Minnesotajubileet. Om emigrationen till Amerika*, 580506.
- 375 Samuelsson nämns i avsnittet om bildmedvetenhet i samband med hennes program *Du också. Om en metod för fostran*, 670131. Uppgifter om Ingrid Samuelssons civila liv i övrigt har visat sig svårt att finna.
- 376 Se Abrahamsson, s. 171. Ingrid Samuelsson var en av de första att utbildas för teve i den producentskola man höll för en grupp personer med bakgrund bland annat från radion. se även Djerf-Pierre & Weibull, s. 185.
- 377 Se t.ex. Djerf-Pierre & Weibull, s. 185 samt Hadenius, s. 165. För mer utförliga diskussioner kring hennes programproduktion se Kleberg och Abrahamsson. Även Furhammar menar att hon var den största producenten av dokumentärfilm om och för kvinnor. Se Furhammar, s. 55.
- 378 *Alla friar till kvinnan: fakta och funderingar kring kvinnolöner* 600201, *Vad kvinnan kan, vill och får: fakta och funderingar om arbetslivet*, 660412.
- 379 *Tre generationer: studentska förr och nu* 620711. *Kära svärmor: kråkor i kanten oss kvinnor emellan* 630820 samt *Fogliga flickor och tuffa killar: spekulationer kring ett traditionellt mönster om könsroller hos barn* 660618.
- 380 *Lilla samhället. Bo och leva i Årjäng* 640929, *Om skolor och utbildning* 641006, *Mer arbete i Årjäng* 641008 samt *Vägskälet som växte: Sista besöket i Årjäng, vårt lilla samhälle* 641215. *Hemma och borta. Magasin för hela familjen* ingick i en miniserie producerad tillsammans med Maria Olbe som visades 1964. Se Kleberg för utförligt resonemang kring detta.
- 381 *Häxritt över Stockholm: ett besök i Blåkulla med Per Anders Fogelström* 590326 *Oron som lugnar. Ett program om rörliga ting från förr och nu av Karl Axel Arvidsson* 600511 om Calders skulpturer.
- 382 *Psykisk hälsa och ohälsa* 1–4 590907, 590921, 591005, 591019 samt del 5 *Psykisk hälsa och ohälsa. Tillbaka till livet* 591102.
- 383 Serien *Konsumentrutan* sändes i 23 avsnitt (1959–1961), men återkom med skiftande titlar och producenter senare, såsom *Vara i brännpunkt* (1965–1966). I övrigt fanns t.ex. *Varan*

- och vi (1961–1962), *Konsumenten bestämmer* samt *Konsumentens brevlåda* (1962–1963). *Till vilket pris* (1967) och *Veta-välja* (1967), producerade av Margareta Wästerstam.
- 384 Andra exempel är *Det gäller dammsugare: vi läser annonser* 580410, *Konsumentrutan: Får vi rum?* 600301 *Gåvan på mors dag – till glädje för vem?* Willy Maria Lundberg sätter ett frågetecken 600517 samt *Dricksglas i vardagslag presenteras av Marita Lindgren-Fridell* 600628. *Vi tvättar, ni tvättar, de tvättar* 621113. Samuelsson gjorde även ett flertal andra programserier i temat, t.ex. *Konsument* 69 och *Konsumenten bestämmer*.
- 385 *Teskedsgumman*, adventskalender (1967).
- 386 Genom texten i Martin Luthers psalm *Ett barn är fött på denna dag, så var Guds välbehag*.
- 387 Seriens program inbegriper även intervjuavsnitt i studio, men i denna undersökning ligger fokus på filmsekvensernas estetik. För detaljerade referat kring studioinslagen, se Kleberg, s. 116ff.
- 388 *Bilderbok av baby* 570926.
- 389 *Bilderbok av baby* 571107.
- 390 *Bilderbok av baby* 580109.
- 391 Merleau-Ponty, 1999, s. 14.
- 392 Jfr Petra Bauer om närvaron av en kamera och dess påverkan *TV-kväll med Glänta*, 32 minuter 7 sekunder in i programmet. <https://youtu.be/Ikk7LwkjZ4s> (kontrollerad 2016-05-19).
- 393 Jfr Merleau-Ponty, 1999, s. 102.
- 394 Gadamer, 1997, s. 195 samt Bengt Kristensson Ugglå i Burman (red.), 2014, s. 216.
- 395 För medievetenskaplig parallell se Bolter & Grusin.
- 396 Se B. Molander, s. 11ff och s. 70 samt Lindstrand & Selander (red.), s. 238ff samt B. Molander i Winbladh & Bengtsson, s. 15.
- 397 Se Lanham samt William-Olsson, 2014, s. 30f.
- 398 *Porträtt av Åsa* 650807.
- 399 För fördjupning se Mälärstedt, Kurt, *Jan Troell: regi, foto, klippning* (Stockholm: Norstedt, 2011). Dvd:n *Sökaren* innehåller 17 kortfilmer gjorda mellan 1960 och 2010.
- 400 *Stad: ett filmkåseri* 600531, 600602. Filmen uppmärksammades av Lasse Holmqvist, som också var ansvarig för att den visades i teve.
- 401 Rancière, 2011, s. 31.
- 402 Jfr Torrkulla i Carabeidis, Larson, & Torrkulla, s. 78ff.
- 403 Se Gadamer, 1997, s. 28.
- 404 Rancière, 2011, s. 41.
- 405 Rancière, 2011, s. 37.
- 406 Rancière, 2011, s. 68.
- 407 Rancière, 2011, s. 34.
- 408 Rancière, 2009.
- 409 Rancière, 2011, s. 31.
- 410 Rancière, 2011, s. 42.
- 411 Rancière, 2011, s. 39.
- 412 Rancière, 2011, s. 47.
- 413 Ria (Maria) Wägner var dotter till författaren Harald Wägner och brorsdotter till Elin

- Wägner. Ria Wägner beskrivs som en av de kvinnliga pionjärerna i svensk teve, se Hadenius, 1998, s. 163. Det finns drygt trettio boktitlar av henne antingen som författare eller som översättare, bland annat självbiografin. Se Wägner 1991.
- 414 *Dan före dan före dopparedan* 581222 respektive 591222. *Kvällsvisit hos Ria* 581104. *Hemma* visades i ca 70 avsnitt (1956–1966 och 1970–1978) och programmen var i regel en timme långa. Uppehållet motiveras med att hennes program inte var förenliga med den då rådande radikalare tidsandan. Programmen mellan 1970–1978 spelades in lokalt i Göteborg. Se Gradvall, Jan, *TV! Nedslag i Sveriges televisions historia* (Stockholm: Sveriges Radio, 1996), s. 16 samt Abrahamsson, s. 175.
- 415 Det finns tre olika datum nämnda för den första sändningen, dels den 20 november enligt Franzén, Nils-Olof, *Hört och sett: radio och television 1925–1974* (Stockholm: Sveriges radio, 1974), s. 230, dels Ria Wägners egen uppgift, den 26 november, Se Wägner 1991, s. 187. Slutligen är det i SVT:s programkatalog emellertid 561130 som anges som sändningsdatum.
- 416 Detta var under de så kallade provsändningarna mellan 1954 och 1956. Statligt finansierade provsändningar av den allmänna televisionen pågick redan åren 1954–1955. Den licensbaserade och utökade teveverksamheten hade däremot sin formella startpunkt 1957. Tester hade gjorts sedan 1930-talet och utvecklingen intensifierades under slutet av 1940-talet. Se Hadenius, s. 134–153. Några provsändningar ämnat för skolundervisning gjordes redan 1951–1957.
- 417 Hela skeendet beskrivs med humor och självironi av Wägner själv i Wägner 1991, s. 185ff.
- 418 Från och med hösten 1957 övertog Ria produktionen helt och bestämde själv över innehållet. Den måhända alltjämt välkända bakåtvingningen beskrivs som något Ria Wägner fört med sig hem efter en längre vistelse i Italien: en traditionell italiensk gest som betyder *bejdå och välkommen tillbaka*. Artikel i Aftonbladet vid hennes död, Daniel Frodin Aftonbladet 1999-11-13. För en kulturkritisk diskussion av programledarrollen se några av de tidigare medieforskarna, nämligen Donald Horton och Richard Wohl, företrädare för den så kallade Chicagoskolans symbolisk-interaktionistiska forskningsinriktning, under ledning av G.H.Mead. Dessa diskuterade face-to-face-illusionen i vilken man som åskådare tror sig ha en intim personlig relation med en person som egentligen var ouppnåelig som exempelvis just programledare. Se Horton, Donald & Richard Wohl, "Mass Communication and Para-Social Interaction", *Psychiatry* 19:3, 1956.
- 419 Se t.ex. Franzén, s. 230 samt Djerf Pierre, & Weibull, s. 195.
- 420 Citat ur Gradvall, 1996, s. 16.
- 421 Ur teveprogrammet *TV! Nedslag i Sveriges Televisions historia* 960911.
- 422 Se Franzén, s. 230f och Gradvall, s. 16.
- 423 Se t.ex. Gradvall, s. 16. Se även SOU 1964:54, s. 11.
- 424 Gradvall, s. 17.
- 425 Programmet beskrivs i Franzén, s. 230f som bestående av ett antal olika inslag varje gång och han citerar Wägner: något praktiskt och något husmorsbetonat, något om vardagens flärd, något årstidaktuellt, något kulturellt, något att skratta åt och något att lära av. Wägner själv gör tillägget "och något för själen." Wägner 1991, s. 190.
- 426 Ytterligare ett exempel på ett avsnitt som inte är särskilt specifikt husmodersinriktat är

den långa filmsekvens filmfotograferad av Bertil Danielsson, där tittaren i extrem närbild får följa i detalj hur ett ägg kläcks och en kyckling börjar sitt liv. Bertil Danielsson är för övrigt den filmfotograf som prisbelönades för sin film om viggan Viggo, visad 551202, som finns på svt.play/öppet arkiv. Han fotograferade även mycket annat, till exempel serien *Liv och leverne i gamla Sverige*. Ur SMDB: ”Viggen är en sorts dykand och den här filmen handlar om en liten viggunge, som vi får följa alltifrån den sommardag, då den hittas nyfödd och övergiven i en vassrugge, till den dag fram på höstkanten, då den lockad av flyttfågelsstrecken ger sig iväg söderöver. Filmen åskådliggör den s.k. präglingen, dvs. viggan väljer det första levande föremål den får se, till sin mamma. I det här fallet är det filmfotografen Bertil Dan Danielssons maka och hunden Micke, som han följer i vått och torrt. En utflykt på egen hand avslöjar rysansvärda fenomen i omvärlden, ruskiga grodor, fjärlisarver, spindlar och mycket annat”.

- 427 Ria Wägner beskriver de nödvändiga förbättringsåtgärderna i samband med ett Luciatåg där vita stearinljus och nattlinnen måste bytas ut. Wägner 1991, s. 199. Den nordiska hudfärgen blev exempelvis för blek, varför alla medverkande måste sminkas med brunkräm och vita kläder måste bytas ut mot ”Isabellafärgade” för att undvika att det vita ”brändes ut” i bilden och skapade oskärpa (Isabellafärgen har fått sitt namn efter en sägen om den spanska prinsessan Isabella, Filip II:s dotter. Då Isabellas gemål ärkehertig Albrekt av Österrike belägrade Ostende, ska hon ha lovat att inte byta linne förrän staden hade intagits. Då belägringen varade tre år (1601–1604) antog linnet under tiden den smutsigula färg som betecknas som Isabellafärg. Samma historia berättas om drottning Isabella I av Kastilien vid Granadas belägring).
- 428 Detta avsnitt visades 580507.
- 429 Kuriosa: Denna bohuslänskt förankrade brödsort är en föregångare till den för oss mer kända Hönökakan, men finns fortfarande som produkt under samma namn på Pågens bageri.
- 430 Uttrycket lånat av Mats Rosenberg i Ruin, Hans & Nicholas Smith (red.), *Hermeneutik och tradition: Gadamer och den grekiska filosofin* (Huddinge: Södertörns högskola, 2003), s. 33.
- 431 Hellquist, Elof, *Svensk etymologisk ordbok*. Bd 1, A-N, 3 uppl. (Lund: Liber & Gleerup, 1980), s. 998.
- 432 Gadamer, 2013, s. 110f.
- 433 Gadamer, 2013, s. 107.
- 434 Gadamer, 1997, s. 31.
- 435 Jfr Janis Kreslins i Gram, Magdalena m.fl., *Samkjell: En digital vänbok till Kjell Nilsson* (Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2011), s. 18.
- 436 Gadamer, 1997, s. 168.
- 437 Gadamer, 1997, s. 172.
- 438 *Handaslöjd av idag. Hur den folkliga slöjdtraditionen bevarats och utvecklats inom hemslöjden* 630910.
- 439 *Streck, former och färg* 621030.
- 440 *Daghem, hemhjälp, kollektivhus m.m: vi ventilerar familjefrågor* 640317.
- 441 Till exempel *Skolor och utbildning* 641006, därefter med olika teman: 641012, 641029, 641103, 641112, 641203 med bl.a. Christian Stannow.

- 442 *Vara i brännpunkt* 651202, *Tala med barnen: hur ska vi ge riktig sexualupplysning* 670510.
- 443 *Veta-Välja* 670309, *Lera med variationer, keramiska material i hushållsbruk* 621218 och *Barn i konst* 630108. Se t.ex. Abrahamsson s. 185f.
- 444 Assmann, Aleida, *Tid och tradition: varaktighetens kulturella strategier*, övers. (Nora: Nya Doxa, 2004). Hon diskuterar en text av Georg Steiner om kulturens framtid och konstens förträngda sakrala dimension.
- 445 Se t.ex. Assmann, s. 100, med referens till Theodore Adorno.
- 446 Se t.ex. Assmann, s. 93, men även Hobsbawm, Eric J. & Terence O. Ranger (red.), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- 447 Se Assmann, s. 100.
- 448 Lars Madsén står bakom drygt 450 programtitlar i radion.
- 449 *Gille i köket: Lars Madsén bjuder på underhållning* visades bland annat 621031, 621213, 630417. *Hylands hörna* visades i drygt femtio program (1962–1972).
- 450 *Habo kyrka* 661225. *Jag bor vid ett rastställe* 620715.
- 451 För tydlighets skull: med ”mobiler” avses här rörliga föremål i olika material, inte mobiltelefoner.
- 452 Gadamer, 2013, s. 106.
- 453 Gadamer, 1997, s. 110.
- 454 Gadamer, 2013, s. 111.
- 455 Gadamer, 2013, s. 110f. Jfr Mikael Nydahls resonemang i William-Olsson, 2013, s. 124.
- 456 Håkansson, 2007, s. 47.
- 457 Formuleringarna är hämtade ur ett resonemang om historiemedvetande, där Zander citerar etnologen Kerstin Arcadius. Zander, s. 33ff. Formuleringen passar emellertid mycket väl in på programmen i undersökningen.
- 458 *Hemma* 590525.
- 459 Flanerande är en sorts tanklöst och mållöst strosande. Den som flanerar kallas för flanör, vilket kommer från det franska substantivet *flâneur* i betydelsen ”strosa omkring”. Från första början var flanören en litterär figur i 1800-talets Frankrike, som var central i avbildningarna av Paris gator. Flanören associeras ofta till en man med mycket fritid som bara strövar omkring – en motsvarighet till vår tids ”urban explorer” eller kännare av en stads gator.
- 460 Intervjun görs i ett radioprogram producerat av Rigmor Ohlsson, sändes 2014-06-06. *Avgörande ögonblick. Ria Wägner, Sveriges första TV-kändis*. <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/379847?programid=1602> (kontrollerat 2016-04-25).
- 461 Baudelaire har kommit att ses som en central gestalt i det moderna flanerandet, efter Walter Benjamins återkopplingar till Baudelairens poesi. Benjamin, Walter, *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, övers. Ulf Peter Hallberg, ny uppl. (Stockholm: Atlantis, 2015).
- 462 Metop är en del av den doriska frisen och består av fyrkantiga plattor som kan vara släta eller rikt dekorerade med ornament eller reliefer.
- 463 Det s.k. KAK-huset hette från början Bolinderska Huset och är numera en del av Grand Hôtels fasad och fastighet. KAK står för Kungliga Automobilklubben.
- 464 Karyatid är en pelare i form av en kvinnostaty.
- 465 Wägner 1991, s. 175.

- 466 För vidare läsning, se Wägner, Ria *Käraste systrar* (Stockholm: Bonnier, 1961).
- 467 Jfr Furhammar, s. 72.
- 468 Jfr Furhammar, s. 71.
- 469 Ong, s. 47.
- 470 Se t.ex. Burke, Peter, *Folklig kultur i Europa 1500–1800*, övers. Suzanne Almqvist (Stockholm: Författarförlaget, 1983), s. 109ff.
- 471 Resonemanget i detta avsnitt bygger på Gadamer, 2013, s. 40ff.
- 472 Begreppet sekvenskonst används inom serieteorin för konstverk som, liksom tecknade serier, kopplar ihop bilder i en sekvens för att skapa en berättelse. Se t.ex. Eisner, Will, *Comics and Sequential Art* (Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 1985) och McCloud, Scott, *Serier: den osynliga konsten*, övers. Horst Schröder (Stockholm: Medusa, 1995).
- 473 Slaget vid Hastings 1066.
- 474 te Heesen, Anke, *The World in a Box: The Story of an Eighteenth-Century Picture Encyclopedia* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).
- 475 Se Multimodalt berättande på Linnéuniversitetet. Thente, Jonas, Dagens Nyheter 2011-08-05, om datorspel som vår tids berättelser vid lägerelden med samma interaktiva inslag.
- 476 Ong, s. 25.
- 477 Ong, s. 36.
- 478 Ong, s. 47.
- 479 Liknande förhållande råder inom allt konstnärligt skapande. I den västerländska konstmusikens historia var det i många fall regel att solisten gjorde sina egna utvecklingar kring noterna i partituret. I improvisationssammanhang finns åtskilligt skrivet i ämnet, Se t.ex. Nachmanovitch, Stephen, *Free Play: Improvisation in Life and Art* (Los Angeles: J.P. Tarcher, 1990). Se även Bjørkvold, Jon-Roar, *Den musiska människan: barnet, sången och lekfullheten genom livets faser* (Stockholm: Runa, 1991). Detta diskuteras för övrigt i detalj av Merleau-Ponty angående Cézannes måleri. Han lyfter dels fram just förekomsten av en sorts stum erfarenhetsgrund ur vilken kulturen en gång framfötts och dels hur man som konstnär givetvis måste kunna sitt hantverk, men lika mycket kunna glömma allt det man lärt sig när man väl skapar. Se Merleau-Ponty, 2004, s. 115.
- 480 Se t.ex. Lévi-Strauss, Claude, *Lodjurets historia*, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Norstedt, 1992).
- 481 Bruner, Jerome S., *Acts of Meaning* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 59.
- 482 Bruner, Jerome S., *Kulturens väv: utbildning i kulturpsykologisk belysning*, övers. Sten Andersson (Göteborg: Daidalos, 2002), s. 145ff.
- 483 Se till exempel Gärdenfors, Peter, *Den meningsökande människan* (Stockholm: Natur & Kultur, 2006) och Gärdenfors, Peter, *Lusten att förstå: om lärande på människans villkor* (Stockholm: Natur & Kultur, 2010).
- 484 Gustavsson, 2009, s. 114.
- 485 Se t.ex. Bloom, 2000.
- 486 Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg: Anamma, 1994).
- 487 Jan Stolpe översätter *Mythos* med ordet fabel. Aristoteles, 1994, s. 33.
- 488 I förordet till den aktuella utgåvan av Aristoteles *Om diktkonsten* understryks att termen

- mimesis* inte avser en efterbildning av ett enskilt skeende. Bakom ordet ligger i stället Aristoteles (och Platons) övertygelse att diktaren formar något av element hämtade från vitt skilda håll i en intellektuell process och på så vis bringar ordning i något som förut varit dunkelt eller kaotiskt, se Aristoteles, 1994, s. 11. För Aristoteles definition av tragedien, se Aristoteles, 1994, s. 30.
- 489 Aristoteles, 1994, s. 43.
- 490 Aristoteles, 1994, s. 36.
- 491 Jfr t.ex. Edin & Vesterlund. Några exempel är *Hur skulle ni döma* (1966) samt *Ett fall för envar* (1969).
- 492 Exempel på sådana interaktiva program är serierna *Följetong i x kapitel* (1970) av Leif Krantz, Ingrid Samuelsson och Kjell Melin samt *Sanningen om Marika* (2007).
- 493 *En stockholmskrönika från sekelskiftet* 620409.
- 494 *Blå Tornet* 580519.
- 495 *Lilla Paris* 591013.
- 496 *Porträtt av en ung flicka: Om Karin Boyes tonårsdiktning* 670713, *Flanör. Jan Olof Olsson och Sten Dahlgren kåserar om Strindbergshuset vid Karlaplan i Stockholm* 650710 och *Här är det vackraste land jag sett i Sverige: August Strindberg som badgäst i sekelskiftets Furusund. Ett program av Gunnar Ollén vid femtioårsminnet av diktarens död* 620513.
- 497 *Frank Heller berättar* (1966).
- 498 *Leve Stockholm!: Ett program om August Blanche och hans stad* 620304.
- 499 *Vidskepelse förr och nu*, serie med undertitlarna *Om spöken och gastar*, *Om tomtar och troll*, *Om jorddragning och krampknutar*, *Om kaffesump och togubbar*, 641011, 641101, 641108, 641123 och 641214.
- 500 Carl-Herman Tillhagen, intendent på Nordiska museet, professor i etnologi, som skrev över trettio böcker om folketro och var så kallad expert i zigenarfrågor och styrelseledamot i International Society for Folk Narrative Research.
- 501 *Hos Charlotte Berlin i Ystad: En visit på Sveriges minsta museum* 580723.
- 502 *Bokhunger. En ung mans läsupplevelse en regnig och vild sommar*. 650922.
- 503 *Stockholm 12 timmar. Arne Weise berättar om människor i storstad om natten* 650316.
- 504 *Porträtt av en stad*, 690106 och 690112.
- 505 Grundat av Elsa Borg 1879.
- 506 *Pär Kyrkomålare* 670515.
- 507 Nordmark, s. 207 och s. 260.
- 508 *Den inre och yttre rymden: Från en utställning på Moderna Museet* 660201.
- 509 *Har ni tänkt på att foto ...* 650425.
- 510 *Målarens öga*, 680102.
- 511 *Multikonstifikt* 670220.
- 512 Några av Sjöbloms program i urval är *Främling i folkhemmet* 620205, *Stålet, människan och framtiden* 620613, *I fråga satt* 640414, *Förr låg fjärden blank* 660717, *Välfärd i fara* (1967). Sjöblom producerade ett flertal serier, t.ex. serien *Strövtåg i folkhemmet* (1958–1964) i sexton avsnitt tillsammans med Lars Ag. *Strövtåg i Folkhemmet*, hade enligt Monika Djerf-Pierre och Lennart Weibull förebild i det brittiska programmet *Special Enquiry* och det amerikanska *See it now*. Se *Spegla, granska, tolka* s. 178.

- 513 *I fråga satt* 640414 och nio program i serien *Dokument 65* (1965), om narkotika.
- 514 *Tro, tro* 630624. Se Furhammar, s. 75.
- 515 *Han minns det som igår: Karl-Axel Sjöblom besöker Ville Jansson på Arholma* 660812.
- 516 Simes-Ville hette egentligen August Wilhelm Jansson och förvaltade under många år, förutom släktgården på Arholma, även tillsammans med sin bror Simesfonden. Simesgården förvaltas idag av Skärgårdsstiftelsen.
- 517 Han betonar första stavelsen i ornamnet.
- 518 *På luffen*, serie (1959–1961). Avsnitten sändes 590630, 590711, 590713, 590725, 590731, 590807, 591204, 591224, 600103 och 610105.
- 519 Åsa Holmsen presenteras närmare i avsnittet om *Bilderbok av baby*, i kapitlet *Ars Attentio – Uppmärksamhetens estetik*.
- 520 För en djupgående skildring av Holmqvists liv och gärning, se filmen *Teve till varje pris* av Magnus Gertten och Martin Theander, Auto Images AB, SVT och Film i Skåne. Titeln anspelar på Stefan Jarls dokumentär om Bo Widerberg *Liv till varje pris*. Holmqvist har själv skildrat sitt yrkesliv i exempelvis Holmqvist, Lasse, *Här är mitt liv* (Höganäs: Bra böcker, 1994) samt Holmqvist, Lasse, *På luffen* (Stockholm: Bonnier, 1967).
- 521 *Bia litt: underhållning från en skånsk gästgivaregård* 610623 och 620908.
- 522 Just denna serie, inspirerad av en tysk teveserie, *Zum Alten Bock*, blev kritiserad för att ha romantiserat landsbygden vilket ansågs gynna Centerpartiet i valrörelsen. Detta medförde inrättandet av regeln att programserier som kunde gynna någon politisk riktning inte fick visas i samband med valrörelser, något som för övrigt aktualiserades senast valrörelsen 2014. <http://www.aftonbladet.se/kultur/article18306256.ab> (kontrollerad 2016-05-04) angående Stefan Jarls *Godheten*.
- 523 *Hos doktorn* 611004, 611018, 611101, 611115, producent för dessa var Lasse Holmqvist. *Tentamen i Lund* visades bl.a. 630202, 630503.
- 524 *Träskor* 590607, *Snusdosan* 681212, *Höga huvudsaker* 590102.
- 525 *Pastorn med karusellgreppet* 590420, *Man i skogen* 630505 och *Hos fader Gunnar* 600508.
- 526 *Lund-Trelleborg* 600807, *Bada i Mölle* 590816 och *Från bondby till lyxkrog* 640525.
- 527 *Knallar* 630216. Här skildras så kallade knallar i Sjuhäradsbygden i Västergötland. Knallar var en sorts kringresande försäljare eller gårdfarihandlare som sålde sina varor på marknader i olika orter. De var även kända för att de utvecklade ett hemligt språk som kallades månsing, delvis utvecklat ur romani. Grunden till detta hemliga språk var att de då fritt kunde diskutera kunder, framför ögonen på dem. Andra exempel på liknande filmer i sammanhanget är *Babylon i knallebygd* 660118, *En vandringsman* 640708.
- 528 Ordet luffare antas komma från det tyska laufen – springa och det engelska loaf – driva omkring. De skulle skiljas ut från gårdfarihandlare och andra handelsresande. För fördjupning se Fougner, Björn, 1984: *Luffarriksdan och Luffarkungen: organiserade luffare i sägen och verklighet*, Vagus i samarbete med Inst. för folklivsforskning, Stockholm, Mellström, Erik, 1986: *Luffare och vandrerskor: [färgstarka personligheter och miljöer på Sveriges bakgård]*, E. Mellström, Åseda, Magnusson, Birger, 1998: *Luffare, original & luffarkåkar*, [B. Magnusson], [Virserum] samt Martinson, Harry, 1948: *Vägen till Klockrike* (Stockholm: Bonniers.), där han beskriver delvis självupplevda erfarenheter som kringströvande.

- 529 Det sändes två avsnitt om Vendela Johansson, dels *Besöker en vissjungande småländska* 591224, dels *Vendela Johansson i Delaryd berättar vidare* 600103. Det avsnitt som diskuteras, är det första av dessa två.
- 530 Benjamin, 1999, s. 107.
- 531 Benjamin, 1999. Se även Gripsrud, Jostein, *Mediekultur, mediesambälle*, övers. Sten Andersson, 3 uppl. (Göteborg: Daidalos, 2011), s. 279ff.
- 532 Josef Högstedts diktande skildras i filmen *Pälle Näver – en poet med glimten i ögat* (2013), av Mats Harrysson. Pälle Näver får för övrigt sitt namn stavat Pelle i svensk mediedatabas, men det korrekta är Pälle.
- 533 *På luffen* 590731.
- 534 Benjamin, 1999, s. 87.
- 535 Benjamin, 1999, s. 84f.
- 536 Kväsarvalsen, visa som slog igenom 1898, antagligen skriven av Arthur Högstedt. Den handlar om flickors förtjusning inför stiliga Stockholmspojkar – kväsarkvantingar – som tar tag i dem och dansar som inga andra. ”En kvanting träder i salen in för att fröjda med fjällan sin och alla rynkor bli glada i håg, ty stunsigare kvanting man sällan såg. O, du den stunsigaste kvanting som vi nånsin i livet gett något av vår kvantitetjolantering ty aldrig bättre i livet vi sett.”
- 537 Psalm skriven 1528 av Martin Luther. Texten hämtas från Psaltaren 46 och har genom tiderna uppfattats som en kampsång. Den användes under trettioåriga kriget, av arbetarrörelsen på 1800-talet. Första versen lyder ”Vår Gud är oss en väldig borg, han är vår sköld och värja. Han hjälper oss ur nöd och sorg och allt som vill oss snärja. Nu mörkrets furste vred, han vill oss trampa ned. Stor makt och mycken list, hans rustning är förvisst. Likväl vi må ej frukta.” Observera att psalmtexter kan variera mycket, detta är en version av flera.
- 538 Se t.ex. Wilson, Colin, *Outsidern*, övers. Nils Holmberg (Lund: Bakhåll, 1992).
- 539 Gadamer, 1997, s. 146.
- 540 Gamla Väster är ett område utan formell status på den västra delen av Gamla staden i Malmö.
- 541 Jfr Kristensson Ugglå i Burman, 2014, s. 219.
- 542 Gadamer, 1997, s. 28.
- 543 Gadamer, 1997, s. 28.
- 544 Jfr Gustavsson, s. 14.
- 545 Benjamin 2007, s. 104ff. Jfr ”The Storyteller” ur Benjamin 1999, s. 84ff.
- 546 Ong, s. 161.
- 547 Se t.ex. Wiklund, s. 52.
- 548 *Si, viskarlen kommer* 600430, *Hör min bedårande sommarvals* 601029, *Utän gräns* 601126, *Kommer så saktelig: episod om våren* 600507, *Nina Nora Nalle* (1961).
- 549 *Kaskad* 620210.
- 550 *En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till*, 650903, 650910, 650917, 650924.
- 551 Begreppen *diegetisk* respektive *ickediegetisk* är hämtat från filmmusikforskningen och innebär innanför respektive utanför ”filmrutans värld”.
- 552 Jfr Ricœur, 1993, s. 25f samt Ricœur, 1984, s. 52ff.

- 553 Jfr Kristensson Uggla, s. 76ff.
- 554 Se Ricœur, 1993, s. 222ff samt Ricœur, 1984, s. 52ff. Mythos är ordnandet av mimesis-händelserna, därefter hur man med hjälp av emplotment skapar en meningsfull helhet av delarna i berättelsen och sist tar man till sig detta och förändras genom det. Samtidigt beskriver han delvis andra formuleringar: Mimesis 1 kan ses som Le Même, Mimesis 2 som L'autre och Mimesis 3 som L'analogie. Se Ricœur, 1993, s. 222f.
- 555 Ricœur, 1984, s. 5ff.
- 556 Ricœur, 1997, s. 207.
- 557 Jfr Kristensson Uggla, s.79.
- 558 Ricœur utvecklar sin tidsfilosofi i trebandsverket Ricœur, Paul, *Temps et récit* (éd. compl.) (Paris: Seuil, 1983–1985).
- 559 Ricœur, 1984, s. 52ff. Jfr även Gustavsson i Bergdahl, Burman & Sundgren (red.), 2012, s. 313.
- 560 Wood, David (red.), *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation* (London: Routledge, 1991), s. 27. Eftersom begreppen är hämtade från en engelsk text som behandlar hans teori så nämns begreppen på engelska i texten.
- 561 Jfr Kristensson Uggla, s. 76. Han refererar till Ricœurs ovan nämnda originalverk.
- 562 Ricœur, 1993, s. 216.
- 563 Ricœur, 1993, s. 210ff. Här använder sig Ricœur även av Augustinus karakteristik av nu-tidens trefaldiga paradox som en harmonisk splittring, eller som han kallar det, *disconcordance concordante*. Han nämner nu-tiden som innehåller ett då, ett nu och ett kommande och *distentio animi*, själens utsträckthet.
- 564 *När mamma var liten*. En serie om fem program, skriven av författaren Inger Sandberg, med dramatiska inslag regisserade av Ulf Schenkmanis med följande undertitlar: *Mässlingskalaset* 660530, *En konstig första maj* 660506, *En barnvaktskväll* 660513, *Djursjukhuset* 660517 samt *En liten forskningsresande* 660520. Flera av berättelserna finns också i form av bilderböcker. Andra exempel på blanddokumentärer för barn där berättandet varvar mellan drama och dokumentär är *Vi som stretar och drar*, med följande underrubriker: *en dag med en truck på Arlanda flygplats* 640421, *En dag med en lyftkran i Värtahamnen* 640424, *En dag med en bogserbåt i Frihamnen* 640428, *En dag med ett växellok* 640505, *En dag med en grävskopa* 640508 alla producerade av Ingrid Edström) samt *En dag med en häst i timmerskogen* 640512 producerad av Monica Andrae. Vidare även serien *Det här är mitt jobb* i sex avsnitt producerad av Ingrid Edström och Lennart Rudström, med underrubrikerna: *Det här är mitt jobb. Goddag, jag är handlare Österman på Harö* 660412, *Det här är mitt jobb. Jag heter Per-Åke och jag är bilmekaniker här i Knivsta* 660415, *Det här är mitt jobb. Jag pluggar till djurdoktor* 660419 och *Det här är mitt jobb. Jag är polisman Skans i Sigtuna* 660422.
- 565 Ricœur, 1993, s. 207.
- 566 Jfr Kristensson Uggla, s. 76.
- 567 Ricœur, 1993, s. 227.
- 568 Ricœur, 1993, s. 131.
- 569 Jfr Gustavsson, s. 77.
- 570 Ricœur, 1993, s. 155.
- 571 Ricœur, 1993, s. 94.

- 572 *Strax före midnatt* 651224.
- 573 *Om hobby på lek och allvar*, 641201, 641229, *Olika kryddor, laga mat, äta gott, om matglädje i olika former*, 650423, *Satsa på fritid – ett reportage kring hobby och avkoppling i Åtvidaberg*, 651012.
- 574 *Långpromenad i Eken* 660704.
- 575 Det var en afton i början av maj. Den lilla trädgården på Mosebacke hade ännu icke blivit öppnad för allmänheten och rabatterna voro ej uppgrävda; snödropparne hade arbetat sig upp genom fjolårets lövsamlingar och höllo just på att sluta sin korta verksamhet för att lämna plats åt de ömtåligare saffransblommorna, vilka tagit skydd under ett ofruktamt päronträd; syrenerna väntade på sydlig vind för att få gå i blom, men lindarne bjödo ännu kärleksfilter i sina obrustna knoppar åt bofinkarne, som börjat bygga sina lavklädda bon mellan stam och gren; ännu hade ingen mänskofot trampat sandgångarne sedan sista vinterns snö gått bort och därför levdes ett obesvärat liv därinne av både djur och blommor. Gråsparvarne höllo på att samla upp skräp, som de sedan gömde under takpannorna på navigationsskolans hus; de drogos om spillror av rakethylsor från sista höstfyrverkeriet, de plockade halmen från unga träd som året förut sluppit ur skolan på Rosendal – och allting sågo de!
- 576 Men solen stod över Liljeholmen och sköt hela kvastar av strålar mot öster; de gingo genom rökarne från Bergsund, de ilade fram över Riddarfjärden, klättrade upp till korset på Riddarholmskyrkan, kastade sig över till Tyskans branta tak, lekte med vimplarne på Skeppsbrobåtarne, illuminerade i fönstren på Stora Sjötullen, eklärerade Lidingöskogarne och tonade bort i ett rosenfärgat moln, långt, långt ut i fjärran, där havet ligger. Och därifrån kom vinden och hon gjorde samma färd tillbaka, genom Vaxholm, förbi fästningen, förbi Sjötullen, utmed Siklaön, gick in bakom Hästholmen och tittade på sommarnöjena; ut igen, fortsatte och kom in i Danviken, blev skrämnd och rusade av utmed södra stranden, kände lukten av kol, tjära och tran, törnade mot Stadsgården, for uppför Mosebacke, in i trädgården och slog emot en vägg. I detsamma öppnades väggen av en piga, som just rivit bort klistringen på innanfönstren; ett förfärligt os av stekflott, ölskvättar, granris och sågspån störtade ut och fördes långt bort av vinden, som nu medan köksan drog in den friska luften genom näsan, passade på att gripa fönstervadden som var bestrodd med paljetter och berberisbär och törnrosblad och började en ringdans utefter gångarne, i vilken snart gråsparvarne och bofinkarne deltog, då de sålunda sågo sina bosättningsbekymmer till stor del undanröjda.
- 577 Fastigheten ligger än idag å Urvädersgränd 3, vid Mosebacke, där sällskapet Par Bricole som grundades 1779, huserat sedan 1938 och alltjämt gör. Hovskalden Bellman levde där mellan 1770–1774 och var en av huvudprofilerna i sällskapet från början. Sällskapet bedriver en verksamhet kring musik, teater och kör bland annat. <http://www.bellmanhuset.se/>.
- 578 Joachim uti Babylon Hade en hustru Susanna. Töm vår kanna Skål för des person! Joachim var en genom ärliger man, Frun lika ärliger också som han; Fru Susanna Många hjertan vann.
- 579 Sergelhuset (även kallat Bildhuggarbostället eller Kungl. Statybildhuggarebostället) var en byggnad i kvarteret Beridarebanan på Sergelgatan 1 vid Hötorget i centrala Stockholm.

Byggnaden var ursprungligen ett gjuteri och inrymde från 1786 ateljé för bildhuggaren Johan Tobias Sergel. Under 1900-talet tjänade byggnaden även som lokaler för Grafiska Sällskapet och Konsthögskolan från 1914. Byggnaden revs 1953 under högljudda protester från kulturpersonligheter för att ge plats för det nya Hötorgscity som uppfördes i samband med Normalmalsregleringen. 1885 döptes gatan där byggnaden låg till det nuvarande namnet Sergelgatan. Idag finns Göran Strååts staty av Sergel på Sergelgatan på den plats där hans ateljé låg. Se Gullberg, Anders, *City – drömmen om ett nytt hjärta. Moderniseringen av det centrala Stockholm 1951–1979 (två volymer)*, Monografier utgivna av Stockholms stad. (Stockholm: Stockholmia förlag, 2001), s. 306.

- 580 Årsta gård är en äldre herrgård med tillhörande omgivning, belägen vid Årstavikens södra sida i stadsdelen Årsta, Stockholms kommun, med anor från förhistorisk tid, något som ett gravfält från yngre järnålder i närheten tyder på. Gården ägdes i början av 1300-talet av Birger Jarls sonson, hertig Valdemar Magnusson. Den står omnämnd första gången 1344 bland Uppsala domkyrkas gods och var en av de gårdar som donerades till domkyrkan av hertig Valdemar. Här har bland andra släkten Oxenstierna och Jakob de la Gardie och hans fru Ebba bott, men den mest kända av Årstas alla ägare är den via prosan så välkända ”Årstafrun”, Märta Helena Reenstierna. De dagböcker som hon skrev 1793–1839 (publicerade i urval som Årstadagboken 1–3, 1946–1953) har gett en god bild av herrgårdslivet under denna tid. Då var marken uppodlad där Storängsparken nu ligger och här fanns även smedja, kvarn, ladugård, stall och andra uthus. Årstafruns familj hade en stor umgängeskrets dit många av dåtidens ”kändisar”, bl.a. skalden Bellman kunde räknas. <http://www.stockholmskallan.se/Soksida/Post/?nid=27030> (kontrollerad) 2016-05-19.
- 581 Ack, du min moder, säj vem dig sände just till min faders säng! Du första gnistan till mitt liv upptände; ack, jag arma dräng! Blott för din låga bär jag min plåga, vandrar trött min stig. Du låg och skalka; när du dig svalka, brann min blod i dig. Du bort haft lås och bom, för din jungfrudom. Tvi den paulunen, tvi ock det verke man till din brudsäng tog! Tvi dina ögon och ditt jungfrumärke, som min far bedrog! Tvi ock den stunden, då du blev bunden och din tro förskrev! Tvi dina fötter, då du blev trötter och i sängen klev! Ell' kanske på ett bord att min bild blev gjord.
- 582 Solen glimmar blank och trind, vattnet likt en spegel. Småningom uppblåser vind, i de fallnas segel. Vimpeln sträcks och med en år, Olle på en höbåt står, Kerstin ur kajutan går, skjuter lås och regel.
- 583 <http://www.ulfebeling.se/index.html> Hägerstens Gårds hemsida. Frälshemman på 1700-talet med ägor från Liljeholmen till Mälärhöjden. I dag bostadsrättsförening med fem lägenheter. Bellman var flitig gäst på gården då hans syster och svåger bodde där. Han skrev som tack en sång i sex verser till henne där Hägerstens gård hyllas.
- 584 Fredmans epistel n:o 80 är en herdedikt (parodi på en sådan) från ca 1789. ”Liksom en Herdinna, högtids klädd, Vid Källan en Juni dag, Hopletar ur grässets rosiga bädd Sin prydning och små behag. Och ej bland Väpling, Hägg och Siren, Inblandar Pärlores strimmande sken, Inom den krans i blommors val, Hon flätar med lekande qual.” Fredmans epistel n:o 80 ”Angående Ulla Winblads Lustresa til Första Torpet, utom Kattrumps Tullen. Dedic. til Kongl. Secreteraren KELLGREN”.
- 585 *Doktor Glas*, 1905 är en s.k. dagboksroman av Hjalmar Söderberg där en ensam läkares liv,

- depression och längtan efter något stort skildras. Han begår slutligen ett mord. *Gertrud*, 1906, pjäs av Hjalmar Söderberg där en ung kvinna efter några olyckliga kärleksförbindelser drabbas av den slutliga sorgen då hon kastas bort av sin stora förälskelse, pianisten Erland. Från pjäsen kommer det välkända citatet: *Jag tror på köttets lust och själens obotliga ensamhet*. Hjalmar Söderberg har betraktats som en av 1900-talets stora svenska författare och skrev romaner, dikter, recensioner och mycket annat. Han var länge känd som en skildrare av Stockholmsmiljöer men också som en melankolisk och realistisk berättare om sin samtid. *Tjänstekvinnans son*, slutligen, är en förmodat självbiografisk roman skriven av August Strindberg. Titeln anspelar på ett bibelcitat där Sara ber Abraham driva ut den kvinna som fött hans son, men också på Strindbergs egen far som gift sig med familjens tjänsteflicka. Romanen är den första delen i en svit med namnet *En själs utvecklingshistoria*.
- 586 Stieg (Johansson) Trenter, journalist och mycket produktiv författare vars romaner ofta var deckare, med huvudpersonen fotografen Harry Friberg och kända för sina levande tidsskildringar av Stockholmsmiljöer.
- 587 Gadamer, 1997, s. 28.
- 588 Jfr Gadamer, Hans-Georg. *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, övers. Thomas Olsson (Göteborg: Daidalos 1989), s. 72ff.
- 589 Burman, 2014, s. 130 och Gadamer, 1997, s. 147.
- 590 Burman, 2014, s. 131.
- 591 Ricœur, 1993, s. 219.
- 592 Ricœur, 1993, s. 131.
- 593 Ricœur, 1993, s. 94.
- 594 Ricœur, 1993, s. 216.
- 595 I Nationalencyklopedin (2006-04-04) kan vi läsa följande tolkning av lek: ”verksamhet som sker ’som om’, låtsasverksamhet”. Vidare står också att lek alltid har ett inslag av föreställande och att de inre föreställningarna styr över de yttre förutsättningarna, det vill säga att stolen till exempel behandlas som en häst. Leken utmärks av hängivenhet, självförlömmelse och harmoni mellan de lekande.
- 596 Platon, *Staten*, [Ny utg] (Lund: Doxa, 1992), s. 305.
- 597 Se Jensen, Mikael, *Lekteorier* (Lund: Studentlitteratur, 2013), s. 27 och Jensen, Mikael & Åsa Harvard (red.), *Leka för att lära: utveckling, kognition och kultur*, 1. uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2009), s. 36.
- 598 I korthet: Herbert Spencers *kraftöverskottsteori*: människan leker för att förbruka sin över-skottsenergi, efter att ha utfört arbete och därmed tillfredsställt grundläggande behov. Moritz Lazarus *rekreationsteori*: leken är enda återhämtningen efter hårt arbete. Karl Groos övningsteori: leken är barnens träning inför vuxenliv. Stanley Halls *rekapitulationsteori*: leken är ett återupplevande av människans historia. Här talar man även om de fem lek-sorterna är rörelse- låtsas- regellek, social lek och lek med objekt.
- 599 De främsta företrädarna här är Lev Vygotskij och Jean Piaget. Vygotskij hade ett *sociokulturellt* perspektiv och menade att leken frigör tänkandet och är källan till social utveckling. Jean Piaget hade ett *kognitivt* perspektiv, såg leken som intellektuellt utvecklande assimilation av verkligheten och delade upp lekar i funktionslekar och mentala funktionslekar. Se Jensen & Harvard, s. 32ff. Dessa bygger delvis vidare på tidigare idéer såsom Rousseaus

om att all undervisning skulle vara baserad på lek och pedagogen Friedrich Fröbels övertygelse om att leken är livsviktig och leder till kunskap. Eftersom jag vill använda leken som en del i ett bildningsbegrepp som snarast fokuserar på den vuxna individen väljer jag att inte gå in närmare på dessa teoretiker som är klart fokuserade på barns utveckling. Det finns också en tydlig kommunikationsteoretisk och en sociologisk tradition inom lekteori som jag inte heller kommer att gå in på annat än ytligt eftersom det lekbegrepp jag finner användbart handlar om leken som kulturyttring och som kunskapsväg i ett perspektiv som inte har det pedagogiska målet som huvudsyfte, även om det kunskapande inslaget finns. Exempel inom *kommunikationsteoretisk* tradition är Gregory Bateson och Catherine Harvey och inom sociologisk tradition Georg Herbert Meads begrepp *symboliska interaktion* och Erwin Goffman.

- 600 Gärdenfors har studerat relationen lek och lärande. Han föreslår fyra leksorter: *Imitationslek*, *Låtsaslek*, *Intresselek* och *Inre lek*. Gärdenfors drar med utgångspunkt från Winnicott ett samband mellan barnets lek och de konstnärliga erfarenheterna senare i livet. Se Gärdenfors, 2010, s. 192ff.
- 601 Se Lindqvist, Gunilla, *Lekens estetik: en pedagogisk undersökning* (Karlstad: Högskolan i Karlstad, 1990), s. 441f, där hon utifrån Vygotskijs kulturhistoriska teori diskuterar lekens estetik. Se även Sundin, Bertil, *Estetik och pedagogik: [i dynamisk balans]* (Stockholm: Mareld, 2003), s. 104.
- 602 För vidare fördjupning, se Eriksson, S. ”Teater Lek Drama” i Braanaas, N. (red.), *Drama-faget i barnehagen og småskolen – en antologi*. Landslaget Drama i Skolen, 1990, Garvey, Catherine, *Play* (London: Fontana Open Book, 1977) samt Hagnell, Viveka, *Barnteater – myter och meningar* (Malmö: Liber, 1983).
- 603 Gadamer, 1997, s. 73.
- 604 Gadamer, 1997, s. 72.
- 605 Schiller, s. 84.
- 606 Se Schiller samt Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 188ff.
- 607 *Formtrieb* respektive *Stofftrieb*, alltså formdrift respektive sinnlig drift.
- 608 *Spieltrieb*, dvs. lekdrift.
- 609 Huizinga, Johan. *Homo ludens: a study of play-element in culture* (Mansfield Centre: Martino Fine Books, 2014).
- 610 Huizingas idéer om leken kritiserades av bland andra Roger Caillois, som dels ansåg att han undvikit lekens/spelets dubbla karaktär av såväl regelverk som helt präglad av slump och dels därför destillerade ut en definitionsskillnad mellan de två begreppen. Spel, menar han, karakteriseras av det regelverk som alltid finns, vilket han kallar ludus. Den fria leken kallar han *paidia*, frihet. Dessa båda begrepp står inte i motsättning till varandra, men präglas av olika grad av frihet och regelstyrning. Caillois lyfte fram just lekens oförutsägbara och slumpmässiga karaktär såsom lika viktig i pedagogiska sammanhang. Se Caillois, Roger, *Man, play and games*, övers. Meyer Barash (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2001). Detta kritiserar i sin tur av Catherine Bates som vill understryka lekens betydelse såsom den är i sig själv, bortsett från framsteg, moralisk eller pedagogisk utveckling. Den tradition som Schiller, Huizinga och därefter Caillois enligt Bates tänkte vidare i, uppfattar leken som något som skapade ordning i en kaotisk värld genom att utgöra ett slags steg

på väg mot civilisation. Genom att ta utgångspunkten i filosofi, psykoanalys och litteratur sökte Bates istället understryka lekens onyttan, leken är sig själv nog. Detta är emellertid just vad även Huizinga menar när han understryker att leken är sitt eget ändamål och något annorlunda än det vanliga livet.

- 611 Jfr Pehr Sällströms diskussion i ämnet, www.pehrsallstrom.se/huizinga.htm (kontrollerad 2016-04-30).
- 612 Jfr Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 189.
- 613 Jfr Danius, Sjöholm & Wallenstein, s. 205.
- 614 Gadamer, 2013, s. 69.
- 615 Gadamer, 1997, s. 81.
- 616 Gadamer, 1997, s. 82.
- 617 Gadamer, 1997, s. 26.
- 618 Immanuel Kant har lagt grunden för alla dessa resonemang och när det gäller spel så talar han om det fria spel som leder till känslan av välbehag i samband med erfandet av något skönt. Detta byggde sedermera Schiller vidare på i sin övertygelse att hela samhället borde estetiseras med konstens hjälp. Se Kant, s. 71 samt Burman (red.) 2014, s. 122.
- 619 Gadamer, 1997, s. 81.
- 620 Gadamer, 1997, s. 80. Se även Kristensson Ugglan, s. 56.
- 621 *Hylands hörna* (1962–1983), *Söndagsbilagan* (1960–1964), *Timmen* (1967–1968).
- 622 Det finns, såvitt jag vet, ingen utförlig biografi eller annan källa att gå till när det gäller Yngve Gamlins breda och egensinniga produktion som bland annat omfattar inredningen av Tore Wretmans Operabaren och scenografin för större balettuppsättningar. Kritikern Jonas Sima har på sin websajt skrivit en kortare redogörelse för hans livsgärning. Se www.sima.nu/film-gamlin.htm (kontrollerad 2016-06-12)
- 623 *Landskapsleken* (1964–1965).
- 624 *Vet ni var* 1958
- 625 Det fanns också renodlade frågesportprogram, såsom *Kvitt eller dubbelt/Tiotusenkronorsfrågan*, *Musikfrågan* och *Fråga Lund*.
- 626 *Felindaskolan* (1957).
- 627 *Kapten Bäckdahl*, (1958–1960).
- 628 Barnprogram med start 1964 som återkom under flera år.
- 629 *Pellepenman och Suddagumman* (1965–1970).
- 630 *Titta, leka, lära* (1966–1969), andra liknande serier är *Lekhörnan* (1960–1961) samt *Ugglan på vinden* (1960)
- 631 Barnprogram som utgör blandformer av dokumentär och drama har tidigare berörts, exempelvis *Mammas och pappas jobb* (1958), *När mamma var liten* (1966). Några exempel på dramaserier för barn ska också nämnas. *Här kommer Petter* handlar om en stadspojke som får vistas en sommar hos en familj ute på landet och är en mer allvarlig berättelse om hur ensamt det kan vara att vara barn. Den fick en uppföljning i *Petter kommer igen*, när han är tillbaka i storstaden igen. *Villervalle i Söderhavet* (1963) är en komediserie om en svensk familj som flyttar iväg till en för dem främmande kultur och hur vanor och traditioner krockar. Ytterligare några exempel på dramatiseringar för barn är *Kullamannen* (1967), *Modiga, mindre män* (1967) och *Kräkguldet* (1969), *Bombi Bitt och jag* (1968) liksom de

årligen återkommande adventskalendrarna (till exempel *Teskedsgumman* (1967), *Herkules Jonssons storverk* (1969) och *Regnbågslandet* (1970). Olle Hellboms Astrid Lindgren-filmatiseringar ska också nämnas i sammanhanget.

- 632 Tillhagen var författare, inte bara till ett antal böcker om folktro, utan även om svenska sällskapslekar genom tiderna. Några exempel är: Tillhagen, Carl-Herman & Dencker, Nils, 1949–1950: *Svenska folklekar och danser*, AB Bokverk, Stockholm och Tillhagen, Carl-Herman, 1981: *Lek & speltips*, Dagens nyheter läsarservice, Stockholm. Här finns instruktioner till styrkeprov, styvhetsprov, springlekar och hopplekar, balansprov och vighetsprov. Här finns parlekar, laglekar, springlekar, gömlekar, idrottslekar och stridslekar, för att nämna några.
- 633 *Bure bure bränne, trin tran tränne* 630706, varje programtitel var också namnet på en lek eller räkneramsa. Övriga program var *Bära bära bulten bak fyra fiskar på ett fat* 630803, *Lisa dal gick på bal* 630727, *Bro bro breja stockar och stenar* 630713.
- 634 *Bro bro breja, stockar och stenar* 630713. Titeln anspelar på en danslek härstammande från 1600-talet, även om liknande visor med äldre ursprung också finns nedtecknade. Handlingen i visan kretsar kring hur man ska över en stadsbro eller genom en stadspört där man lätt kan bli hejdad och utfrågad. Denna portal utgörs av två personer som också väljer varsin sida, sol/måne, ja/nej, silver/guld eller hjärta/stjärna till exempel. De övriga – som inte får veta vem som valt vilken sida – går sedan i rad i en cirkel och passerar under portalen bestående av de två personernas höjda armar, medan alla mässar: *Bro bro breja, stockar och stenar, alla goda renar, ingen kommer här fram, här fram, förrän han säger sin kärestas namn, vad heter han (eller hon)?* Vid det sista ordet förs portalens bommar ned i form av de två personernas armar, fångar den som råkar befinna sig där och medan den infångade slungas fram och tillbaka sjunger alla: *Har du tagit prästens sko, prästens sko, prästens sko, har du tagit prästens sko, ja, eller nej?* (Här varierar den sista meningen beroende av vad de två personerna valt för sidor.) Den infångade viskar svaret till portalpersonerna och ställer sig sedan bakom den person vars sida han eller hon valt. Slutligen följer en dragkamp mellan de båda sidorna.
- 635 Se t.ex. Gadamer, 2013, s. 26 och s. 70.
- 636 Här dras parallellen till ett heligt rum, med referens till Huizinga. Gadamer, 1997, s. 85.
- 637 Gadamer, 1997, s. 80. Se även Kristensson Ugglå, s. 56.
- 638 Gadamer, 1997, s. 85.
- 639 Gadamer, 2013, s. 86.
- 640 Gadamer, 1997, s. 85.
- 641 Jfr Jensen, s. 163.
- 642 Se Erikson, Erik H., *Barnet och samhället*, övers. James Rössel, 3 uppl. (Stockholm: Natur och kultur, 1993), s. 192. Eriksson refererar till Schiller.
- 643 Jensen, s. 162f.
- 644 Erikson, s. 193.
- 645 Se Winnicott. Objektrelationsteorier härstammar från Freuds psykoanalytiska teorier, men avskiljer sig från den klassiska driftteorin genom att sätta den tidigaste relationen i livet i fokus. Detta tänkande har utvecklats ur en klinisk erfarenhet att man i arbetet med tidigt störda psykiska strukturer hos individer behövde kompletterande teoriunderlag.

- Objektrelationsteorier har som utgångspunkt hur ett litet spädbarn hanterar sin verklighet genom att bygga upp en inre objektvärld. Se Igra, Ludvig, *Objektrelationer och psykoterapi* (Stockholm: Natur och kultur, 1983) samt Havnesköld, Leif & Pia Risholm-Mothander, *Utvecklingspsykologi* (Stockholm: Liber, 1995).
- 646 Winnicott, s. 60f. Enligt Winnicott har övergångsområdet sin grund i det lilla barnets illusion om den förlorade första relationen. Denna illusionsförmåga skapar en korrespondens mellan den inre och den yttre verkligheten. Övergångsobjektets och övergångsfenomenens mest väsentliga drag är paradoxen samt accepterandet av paradoxen, att upplevelsen och objektet både är inre och yttre verklighet och varken eller.
- 647 Winnicott, s. 63.
- 648 Winnicott, s. 74.
- 649 Winnicott, s. 73.
- 650 Winnicott, s. 77.
- 651 Winnicott, s. 128.
- 652 Winnicott, s. 61.
- 653 Winnicott, s. 60, Winnicott refererar till Milner: "I sin bok om det smärtsamma att inte kunna måla beskriver hon hur 'de ögonblick när den ursprunglige diktaren i var och en av oss skapade den yttre världen åt oss genom att finna det välbekanta i det obekanta' kanske har glömts bort av oss människor, eller förvaras i någon hemlig vrå 'därför att de alltför mycket liknade ett besök av gudar för att blandas ihop med vardagens tänkande'". För vidare läsning, se Milner, Marion, *On Not Being Able to Paint*, 2 uppl. (London: Heinemann, 1957).
- 654 Winnicott, s. 128.
- 655 Clarence Crafoord beskriver ett liknande mellanområde som ger utrymme för en sorts ensamhet i integrerad samvaro, en förmåga att vara ensam. Ett exempel på sådana mellanområden anser han vara mystiska upplevelser, som ger en känsla av att vara i samband med något eller någon trots att man är ensam. Mellanområdet beskrivs här som det tillstånd där människan föds på nytt om och om igen som psykisk varelse, på samma sätt som i den ursprungliga relationen med föräldern. Crafoord, Clarence, "Symbolisering äger rum", *Divan* 1994:9. Den brittiske psykoanalytikern Christopher Bollas talar om estetiska ögonblick och menar därmed de existentiella ögonblicken från vårt tidigaste varande som vi söker oss tillbaka till genom konsten, i det att vi söker en transformering där det ointegrerade självet finner integration i formen. Se Bollas, Christopher, *The Aesthetic Moment and the Search for Transformation*. The Annual of Psychoanalysis, vol. 6 (New York: International Universities Press, 1977). Bertil Sundin, slutligen, beskriver barnets lek i estetiska sammanhang som dess sätt att organisera och utforska yttre och inre världar. Se Sundin, Bertil, *Barns musikaliska utveckling*, 3 uppl. (Stockholm: Liber, 1995). Den estetiska erfarenheten är grundläggande för orienteringen i vuxenvärlden, eftersom det i musikaliskt språk inte finns någon etablerad kod som i talspråket utan måste etableras på nytt av varje ny konstellation. Se Sundin, Bertil, *Musiken i människan: Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik* (Stockholm: Natur och kultur, 1988).
- 656 John Bertil "Beppe" Wolgers, svensk författare, poet, översättare, skådespelare, konstnär. Sitt genombrott fick han med texten till visan *Okända djur*, tonsatt och framförd av Olle Adolphson vid den litterära kabarén på Hamburger Börs i Stockholm 1956.

- 657 *Beppes godnattstund* (1968–1974). Programmet inleddes med signaturmelodin som är en del av Johann Sebastian Bachs tredje orkestersvit som i slutet av 1800-talet fick det populära namnet ”Air”, dock framförd av a cappella-gruppen Swingle Singers, som kallade melodin ”Aria”.
- 658 *Beppes Världshus* (1969), *Där är du, här är jag* jullovsserie (1971, 1972 samt 1973).
- 659 *Bepevaland* 680508. Bepevaland uttalas med betoning på andra stavelsen.
- 660 *Fantasmissimo* 670902.
- 661 Den amerikanske psykologen Fred Donaldson talar om leken där man utan förbehåll, utan att tillämpa en metod, helt enkelt ger sig hän i ett gemensamt skapande av något som fram tills helt nyligen inte fanns. Man skapar t.ex. ett unikt musikstycke. Leken kan, föreslår Donaldson, definieras som konsten att aldrig tillämpa en metod. Detta att de kreativa terapiformerna dras med ett komplex att framstå som seriösa, med vetenskaplig anknytning medför enligt Donaldson ett hinder mot utveckling. Istället skulle man vinna på att erkänna att det är i själva den förbehållslösa leken som mötet sker – mötet mellan två individer, mötet som kan bidra till utveckling, förändring – om det alls är det som är önskvärt. Björnstrand, Gabrielle, 1996: ’Inte precis mammas gata’, *Ottar (Stockholm)*, 1996:1, s. 15–23.
- 662 Csikszentmihályi, Mihail, *Flow: Den optimala upplevelsens psykologi*, övers. Göran Grip (Stockholm: Natur och Kultur, 1996).
- 663 Det var två program i samarbete med Karin Falck. *Konsten att hårda ut* 630928 och *Konsten att vara snäll. Små råd av Karl Johan Malmström* 631012.
- 664 *Medan andra pyntar. En äkta uppesittarkväll från 1965* 651223.
- 665 *Skäggen*-serien (1963).
- 666 *Fasad* 631103, *Segment* 631110, *Modul* 631117, *Relief* 631201 och slutligen *Fundament* 631208. Programserien kom att bli mycket omtalad då tittarna uppvisade starka reaktioner mot exempelvis driften med kungligheter, men fick också positiv respons. För utförligare läsning se Martin Kristensons text <http://www.kaptenstofil.net/stupido/skaggen.php>. Producent var Karl Haskel, som även producerade större delen av Svenska Ords produktioner. Bakgrunden till serien var att de respektive nöjesredaktionerna i Malmö, Stockholm och Göteborg skulle turas om att ansvara för söndagskvällarnas underhållningsprogram under hösten 1963. *Söndagsbilagan* hade allt sedan det första programmet sändes 600313, utgjort söndagens underhållningsprogram. Kåge Sigurth hade producerat och Jan Gabrielsson varit programledare. Programmet innehöll nyheter, väder, fickrevy, lekar och pyssel och ett stående inslag var Gösta Knutssons och Yngve Gamlins inslag. Under dessa åtta söndagar i Malmö kallades programmet *Alltid på en söndag* och innehöll sång, musik och satiriska kortsketcher med Ulf Thorén och tecknade inslag av Per Åhlin. Efter att redaktionen i Malmö producerat serien i åtta söndagar, under ledning av Lasse Holmqvist, var det dags för Stockholmsredaktionen att ta över och det kom att bli den s.k. *Skäggen*-serien.
- 667 Medverkande var förutom Söderqvist, Wolgers och Gamlin även Lasse O’Månsson (chefredaktör för Svenska MAD) Jan-Övind Swahn (docent i jämförande folklivsforskning) samt Edvard Matz (tidigare Expressenjournalist). Serien fick i folkmun namnet *Skäggen* eftersom alla medverkande hade skägg, förutom den enda kvinnan som medverkade i vissa program, Gunnel Broström.

- 668 Exempel på övriga program med eller av Wolgers är *Sista april: Vårliga stämningsbilder* 580430, *Hr M Ljung, Valhallavägen* 117 2trög 641226, *Klink, droodlar och tugg: Sen underhållning* 651127 och *Glömmer du – så minns vi allt: Sen underhållning* 651218.
- 669 *Splattra* 640523, 650220, *Fyra, fünf, sex* 621215, *Glömmer du – så minns vi allt*, 651218, *Goda vänner, trogna grannar* serie 651029, 651013, 651116, 651130, *Klink, droodlar och tugg* 651127. Ytterligare exempel: *Kvartett, Fri Entré, Svenska Nöjen, Schlagerland, Våren i Norden, Personligt, I rampljuset, Happy Days, Riedaiglia och Concerto*.
- 670 *Konstgjorda Pompe* 631231, *Gula Hund* 660106, 660108, *Monopolets blandning* 620303, *Svenska öden* 1 0 2 (1963). Andra programexempel i denna grupp är t.ex. *Gröna Hund* 621117, *Concerto* 631229, *Comedia* 630419, *Kvartett* 630807, *Pajas, ack ja* 630601, *Allmänna Gränd* 641119.
- 671 *Låtar i lovart* 670826.
- 672 *Vi hade en pappa* 651113.
- 673 *Om jag hade en hammare* är den svenska titeln på en låt tonsatt av Pete Seeger med originaltext av Lee Hays från 1949. Det är en folkvisa med politiskt innehåll till stöd för den progressiva rörelsen i Amerika. Det är en av de första protestsångerna om pacifism i protest mot rasdiskriminering.
- 674 I originaltexten sägs det tvärtom att sångaren har tillgång till just alla dessa verktyg som krävs för att skapa fred, nämligen rättvisans hammare, fredens klocka och kärlekens sång.
- 675 Berättelsen om Lot handlar om de två bibliska städerna Sodom och Gomorra, som Gud ville dränka i eld och svavel då dess invånare visat upp en bottenlös syndighet. Gud sänder två änglar för att få härbärge hemma hos Lot, hans hustru och två döttrar, varpå städernas invånare kommer för att kräva ut dem. Lot försöker då erbjuda dem sina döttrar att göra med dem vad de fann gott, vilket de avböjer. Till sist lyckas änglarna föra ut Lot och hans familj ur staden som strax förstörs, men hustrun kan inte följa Guds instruktioner om att inte vända sig om, utan förvandlas till en saltstod. Längre fram ser döttrarna till att befruktas av sin far, vilket utgör grunden till kommande släkten.
- 676 Gadamer, 1997, s. 26.
- 677 *Splattra* 650220.
- 678 *Tidernas program* 660813, *Fyr, fünf, sex* 621215 *Anderlund och Zettersson* (1972) *Zetterlund och Westerlund* (1974). *Aktuellt* har sänts kontinuerligt sedan 1958.
- 679 Claes Burling, känd radioprofil i popmusikaliska sammanhang.
- 680 Gadamer, 1997, s. 82.
- 681 Se Lindqvist.
- 682 Gadamer, 2013, s. 72 samt Gadamer, 1997, s. 86.
- 683 Gadamer, 2013, s. 116.
- 684 Gadamer, 1997, s. 88.
- 685 Gadamer, 1997, s. 87.
- 686 Jfr Gadamer, 1997, s. 80.
- 687 Gadamer, 2013, s. 26.
- 688 Rancière, 2006a, s. 102.
- 689 Rancière, 2006a, s. 109.
- 690 Rancière, 2006a, s. 103.

- 691 Rancière, 2006a, s. 104.
- 692 Rancière, 2006a, s. 107 respektive Gadamer, 2013, s. 110.
- 693 Jfr Thomas Steinfeldts diskussion om 2011 års Venedigbiennial, som av en ganska samfällid internationell kritikerkår ansetts misslyckad. Se Steinfeldt, Thomas, "Ovärdigt spel", *Axess*, 2011:9. Konsthistorikern Vittorio Sgarbi hade mer eller mindre slumpmässigt sammanfogat ett mycket stort antal konstverk av professionella såväl som amatörer och dessutom hängt tavlorna huller om buller. Avsikten var att under den dubbeltydiga rubriken "L'arte non e cosa nostra" [fritt översatt: Konsten är inte vår sak, men heller inte maffians] frigöra sig från en tung kanon kring vad som är "bra" och därmed den riktiga konsten. Utgångspunkten i denna strävan var att *inte välja* någon och alltså heller *inte utesluta* någon. Att på detta sätt ge allt samma betydelse får konsekvensen att alla värdeskalor utplånas. Inget har betydelse. Kanske kan man betrakta det som ett uttryck för demokratis yttersta udde och därmed även paradoxen som finns inbyggd när man från myndighetshåll önskar ge alla tillgång till det man betraktar som bildning?
- 694 Rancière, 2006, s. 103.
- 695 Avsnittet baseras dels på en intervju med Malena Janson i Barnkulturbloggen 6 april 2011 <http://barnkulturbloggen.blogspot.se/p/intervju-med-staffan-westerberg.html> (kontrollerad 2016-05-03) samt dels M. Janson, s. 124.
- 696 Som ofta i dessa sammanhang går det inte alltid att få fram exakta uppgifter kring de tidigaste produktionerna. I biografien över honom berättas exempelvis om produktionen av ett program som hette *Skoj i sjöboden*. Se Zern, Leif & Peo Rask, *Staffan: en ocean av sorg och längtan* (Luleå: Black Island Books, 2013), s. 36. I förteckningen över hans samlade produktioner finns denna programtitel emellertid inte angiven och den står heller inte att finna i mediedatabasen. I biografins förteckning anges antal avsnitt i varje serie och dessa antal har inte stämt helt med vad som angivits i SVT:s eget programarkiv.
- 697 *För de yngsta* 600419, 600426, 600503, 600510, *Bakgårdsfantasterier* 630824, 630831 och *Stubbar blir Gubbar* 630810, 630817.
- 698 *Barn bland målningar och skulpturer* 650929, 651110, 651201, Skol-TV 680306, 680313, 680327.
- 699 *Bråkiga Teatern* 680504, 680511, 680518 och *Knacka på hos Staffan och Eva i det blå* 680707, 680720, 680803, 680817, 680831.
- 700 Exempel på undertitlar är *Det bara händer att en ask blir en pratsam figur* och *Det bara händer att en knapp lyser som gamla mormor*.
- 701 *Vilse i Pannkakan* visades i tio avsnitt (1975). Se Zern & Rask, s.188ff.
- 702 *Vi slappa: ett jazzmusikaliskt mellanspel för tonåringar* 631001.
- 703 Jules Feiffer, amerikansk serie- och skämttecknare, medverkande ibland annat The New Yorker, Esquire och Los Angeles Times. Feiffer har utgivit en stor mängd böcker med teckningar på olika teman.
- 704 M. Janson, s. 125.
- 705 M. Janson, s. 139.
- 706 M. Janson, s. 136.
- 707 M. Janson, s. 133, där hon refererar till Margareta Sörenson i Forser, Tomas & Heed, Sven Åke (red.), *Ny svensk teaterhistoria. 3, 1900-talets teater* (Hedemora: Gidlund, 2007).

- 708 Skildringar från Westerbergs uppväxt finns dels i redan nämnda intervjuer, dels i Westerberg, Staffan, *Elvaåringen: [en självbiografisk resa]* (Luleå: Black Island Books, 2010) samt i Zern & Rask. Se även intervju med Westerberg av Lotta Ringdahl i Svenska Dagbladet 2009-04-16.
- 709 Erika Hallhagen, Svenska Dagbladet 8 juni 2014.
- 710 En person som bör nämnas i sammanhanget är Michael Meschke, som har en given plats i svensk dockteaterhistoria, men inte förekom i teve i någon större utsträckning.
- 711 Se Barnkulturbloggen. Se även M. Janson, s. 231.
- 712 *Kludda krumelurer* 620519.
- 713 *Bakgårdsfantasterier* 630824 med uppföljning 630831.
- 714 Ranciére, 2006, s. 138f.
- 715 Augustinus, elfte boken, 26, s. 301.
- 716 I denna bild av en uttänjd tanke, eller en framförd sång finns ett släktskap med Gadamer beskrivning av konst som fest, eller fylld tid, som innebär ett moment av dröjande i konstfarenheten.
- 717 Janson & Wahlgren, s. 98.
- 718 Jfr Furhammar, s. 50.
- 719 *En torrnålsgravör* 630504.
- 720 Gadamer, 2013, s. 117.
- 721 Gadamer, 2013, s. 105.
- 722 Gadamer, 2013, s. 105.
- 723 Gadamer, 1977, s. 52.
- 724 Gadamer, 2013, s. 96ff.
- 725 *Pappas dockor* 651223. För vidare läsning om musiken i programmet, se Kjellberg.
- 726 Jfr Lanham samt William-Olsson, 2014, s. 30f.
- 727 Gadamer, 2013, s. 108.
- 728 Gadamer, 2013, s. 109.
- 729 Sá Cavalcante Schuback, s. 8.
- 730 Jfr William Olsson, 2014, s. 33, där William Olsson hänvisar till poeten Marina Tsvetajeva, som formulerar en konstens omkastade teleologi där svaret kommer före frågan. Även Gadamer diskuterar frågans betydelse.
- 731 Gadamer, 2013, s. 110f.
- 732 Gadamer, 2013, s. 112.
- 733 Gadamer, 2013, s. 106.
- 734 Detta diskuteras i Selling, Jan, *Ur det förflutnas skuggor: historiediskurs och nationalism i Tyskland 1990–2000*, Diss. (Eslöv, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004), s. 14ff.
- 735 Jfr Ranciére, 2011. Se även Gadamer, 2014, s. 115.

Summary

A Medial Museum – Aesthetics of learning in television produced and broadcast in Sweden 1956–1969

This thesis investigates the aesthetic interpretation of learning processes in television produced and broadcast in Sweden between 1956 and 1969. The period studied is motivated partly by the fact that sufficient preserved material is found only in 1956 and onwards and partly by the fundamental reorganisation that took place in Swedish television in 1969. This reorganisation, amongst other things, resulted in the launch of a second television channel. In direct connection with my investigation, over 650 television programmes from these early years of television have been digitized, and consequently been made available to other researchers. The work refers to more than 300 programmes, listed in the programme index, while seven television series and thirteen individual television programmes have been the subjects of closer analyses.

These TV programmes were produced when the productions were characterized by small film teams, short decision-making paths and when there was an absence of competition, at least regarding television, as there was only one channel broadcasting. The creators of the programmes had strong roots in popular education movements and a deep cultural- historical commitment.

In addition, a social mission was expressed in the form of a broadcasting contract between the Swedish public service *Radiotjänst* (Radio Service, Sweden's TV licensing body) and the Swedish government, where freedom of speech, plurality, artistic quality and the assertion of democratic values were stated as important considerations.

This reflects the desire for the access of the individual to all the world's art, knowledge and traditions to conquer and possess a cultural heritage. This ambition characterises television broadcast in Sweden during its first decade. All of these factors resulted in a wide variety of programmes with a wide thematic range united by their elaborated television aesthetics, thematising learning and phases of learning processes. This is the reason for the investigation's focus on the programmes' aesthetic interpretation of learning processes.

The thesis explores how these programmes are linked to concepts of *Bildung*, not by their contents but by their aesthetics, by which *the intangible cultural heritage* is entrusted in the form of oral and visual traditions, craftsmanship, stories/storytelling and playing, where *learning* is the common denominator. This brings the concept of attentiveness to the fore. In the learning processes is also found a *temporality* created in the field of tension between tradition and modernity. In this study I have chosen to label the programmes' aesthetics an *audio-visual composing in heteromedial orchestration*. The thesis therefore focuses on the aesthetics of the programmes, and the concepts central to the thesis have been developed through an in-depth study of the material, in which common themes have been found. The programmes are divided into three categories: *aesthetics of attentiveness*, *aesthetics of tale/storytelling* and *aesthetics of play*. The detailed, thick, descriptions of the programmes emanating from the close-readings shall, together with the aesthetic categories that I have formulated and expressed in a model, be regarded as the survey's key findings. The focus of the study is neither the transmitter- nor the receiver's perspective. Methodologically, the study is rather born out of an understanding of the empirical material – the television programmes – as distinct individual aesthetic works available to a phenomenological-hermeneutic close reading. For a broad perspective on learning processes, theoretical support is acquired both from the German philosopher Hans-Georg Gadamer and his hermeneutic of traditions and from the French philosopher Jacques Rancière and his emancipatory ideas of pedagogy and aesthetics. Furthermore, the French philosopher Paul Ricœur and his thoughts on importance of storytelling for knowledge formation have had significant influence on the work. Regarding the concepts of play, I have made use of both Gadamer's ideas of art experience as play and of Donald W. Winnicott's theories about play as transitional area.

The period of investigation reflects a dialectical process. This consists of extensive changes in terms of cultural perception, away from the classical educational ideals emphasizing the importance of the fine arts and of an active relationship to the traditions, towards a democratic attitude towards culture and towards an emerging avant-garde. During the 1950s, Europe was still characterised by ongoing reconstruction work after World War II, while welfare development with particular emphasis on education and science was well under way in Sweden. A democratic upbringing was thought to serve as prevention against experiences given from the wars. These influences affected not only the school- and education system, but also the form and contents of the television programmes. Several actors in the Swedish society, including television, were united during this time in an effort to spread the culture of educational purpose as part of the emerging welfare state. The expecta-

tions regarding television's forming and cultivating potential was basically about trust in the viewer's own ability to assimilate knowledge and culture, but also a desire to democratise art and liberate it from the exclusive environment of the art gallery. Here we find an enthusiastic vision of everyone's access to all the world's knowledge, art and culture in an aesthetic community, an imaginary museum. This concept, an imaginary museum, is taken from André Malraux's book on art and philosophy, *Le Musée Imaginaire*. The imaginary museum referred to in the title of this book consists of a model for a future aesthetic community which was later implemented by UNESCO as a cultural-political project on the assumption that the communicative and even conflict-resolving function of art is an important component for world peace and universal consensus. This political-aesthetic community would be created by unifying the world as a utopian entity, including using mass communication. In Sweden during this time there were several ongoing processes inspired by the concept, not least in contexts of art pedagogy. Malraux and his idea of an imaginary museum was present in several ways, not only through television. All cultural assets would be available to all citizens irrespective of social class or location, and it was the government's task to create a distribution system that would bring culture to the general public.

The concept of culture itself underwent a number of transformations during this period and the avant-garde directions in most European countries (and the US) emerged as alternative movements complementing the great art institutions. The same could not be said in Sweden where the avant-garde directions in culture took place within the institutions, and although sixties' avant-garde movements constituted a critical showdown with modernism, many of the active artists still referred to modernism when defining their art. The distinguishing feature of sixties' art and culture was the searching for alternative ways of expression. During the period there was a multitude of parallel art movements and projects, both in the context of a modernistic aesthetics and of a more experimental and border-crossing nature. Television is an example of such an institution where experimentation and new expressions were manifested.

Opposing thoughts, which have characterized permanently the different phases of the tradition of *Bildung*, are reflected in the television programmes of this period: elitism versus equality, the classical heritage versus public benefit and upbringing versus critical thinking. It is about the span between being free and being shaped. The television programmes studied within this thesis manifest the tensions between: the emancipatory and the authoritarian, tradition and modernity and liberating and disciplining.

The theoretical models that the study gain support from are characterized by phenomenological and hermeneutical perspectives, as I refer to a phenomenological-hermeneutical method when analysing the programmes, and at the same time underline the phenomenological-hermeneutically based aesthetics in the analysed programmes. This means that I focus on the aesthetics of the programmes themselves, and that my research moves between theory and practice, between the unknown and the familiar, and between part and whole. It also means that these perspectives are something I have seen expressed in the programmes, where aesthetic interpretation of learning processes in terms of attentiveness, tale/storytelling and play is of a phenomenological-hermeneutic character.

The phenomenological perspectives of the programmes express in particular a character of everyday aesthetics, where everyday life can provide clues as to how a notion of existence can be imagined. Aesthetics can in this way be a concept extended to human existence. This is a basic approach to human perceiving that gives way to an opportunity of seeing both the sensuous and the bodily as permanent sources and channels to knowledge, which brings an everyday aesthetic perspective to the fore. I find it to be relevant in the present study to reconnect to the aesthetics concept of Alexander Gottlieb Baumgarten (aisthesis) to emphasize the importance of sensuousness to learning processes in everyday life, and thus open for an expanded aesthetic concept. It can be seen as an attempt to give the sensuous experience a new status and as an approach to identify aesthetics as epistemology.

Knowledge is depicted, in the programmes of this survey, as something to be considered not only as a “thing”, but also as a process. Seeking and interpreting knowledge involves a movement from the familiar to the unfamiliar, which implies a hermeneutic approach. The knowledge can shape, change and educate in an ongoing movement. In this, there is a relation to time and an emphasis on the impact of tradition and history on how we understand something. One relates, within the hermeneutic experience, to an historical awareness that acknowledges the otherness of the past recognizing the legitimacy of traditions, by allowing the otherness of the past to speak to us. A tradition can only exist if it is addressed by somebody. There is, in this anticipation of fullness, to use one of Gadamer’s terms (in my translation) an element of empathy that is also a precondition for a critical stand. To understand the significance of the contents of traditions one must be able to position oneself in the situation of the other. It is essential, when we are part of a human relationship and we experience the other, to really perceive the other’s claims, which at the same time does not imply setting yourself aside. The task of the hermeneutics is not, emphasizes Gadamer, to develop a methodology

of understanding but rather to clarify the conditions under which understanding takes place. The hermeneutical experience has to do, according to Gadamer, with tradition and the historical consciousness. The process of understanding is involved in a course of events of traditions, in which the past and the present are continuously conveyed. Tradition opens up the horizon of the past for all human life, but is also itself in motion, and the fact that we are historical beings is conditional for how we interpret and understand. We are involved in the creation of traditions ourselves. A hermeneutic educational journey covers the departure from the familiar, through the unknown and out-of-the-ordinary to the homecoming, having undergone a change. All journeys do not necessarily have to land somewhere, but can be nomadic, a continuous wandering, yet still serve as a metaphor for an educational journey, where the understanding of *Bildung* can be broadened and transformed. The hermeneutic educational journey, the tale of departure and homecoming, touches upon the relationship between the universal and the particular, and can be extended to a general framework for how people interpret and understand their world. Gadamer sees *Bildung* precisely as a process where we transform on encountering the non-familiar, based on what is familiar (our prejudices). In this way, different horizons blend together, we move from preunderstanding to novel understanding, maturing as human beings. Understanding and preunderstanding are, according to Gadamer, central to all *Bildung* and knowledge transfer, as well as the permanent movement back and forth between the own, the familiar, and the non-familiar in order to grasp one's own non-understanding. It is not the estrangement in itself which constitutes the essence of *Bildung*, but the very return to oneself, implying estrangement.

While Gadamer's project is about to describe what happens when man understands something, Paul Ricoeur focuses on the relationship between understanding and explanation, and how a text of any kind points to an inherent distance in which spoken language hides. Gadamer stresses vigilance against oneself, while Ricoeur directs suspicion towards any hidden meaning in the text that is subject to interpretation. The hermeneutics of tradition allows us to pass through ourselves to reach new knowledge while the critical hermeneutics of Ricoeur directs us through to something else, to gain access to new knowledge. In my analyses, I refer to both of these approaches in hermeneutics, as I see expressions of the hermeneutic perspectives in the programmes' aesthetics. Here I also lean on Gadamer's ideas about the anticipation of a fullness. The hermeneutic perspective is consistently present in the survey, both as a method of reading and as aesthetics in the analysed programmes.

The starting point of the central theoretical model of the thesis is André Mal-

raux's idea of an imaginary museum in which photo reproductions can constitute a collective memory, and thus be part of an intangible heritage. Malraux imagines that the content of this memory of images, being in perpetual change, could be extended well beyond the museums. At the time of the medium of television's arrival in Sweden, there was a similar vision and hope that television would be particularly suitable for providing a source of knowledge, tradition and art, and thus could constitute a common cultural heritage, available to the general public. Based on this idea of an imaginary museum, I have constructed a conceptual model called 'a medial museum', a museum which is to be valid in its own time as well as for posterity. A museum has the potential to serve as a link between a culture's past and present by featuring cultural phenomena from different times and places, in combination with knowledge transfer in an audio-visual format with more traditional textual mediation. Similarly, television programmes can in the same way form the content of a contemporary media museum and act as a media archive for posterity – an imaginary and collective memory – provided it is made available. The conceptual model of this thesis is based on a similar idea that programmes have the potential to become part of a collective memory. Malraux's imaginary museum is both a technique and a practice, but it is also both a place and non-place. Here arises Pierre Nora's term 'sites of memory', with the distinction of memory versus history as a starting point; a concept that creates a kind of link between a more popular rooted cultural history and a political-sociological analysis of society.

Gadamer describes a place similar to Malraux's imaginary museum when he discusses an aesthetic community, a collection of fantasy that he extends to embrace all the traditions we are surrounded by, disregarding whether we are aware of them or not. Gadamer emphasizes that this aesthetic community is a continuously ongoing creation of symbols, which we in our imagination compile, perceive, articulate and over again translate/render tradition. The hallmark of such a type of intangible collection is that, according to Gadamer, one can never be in possession of it in the same way as when one goes to the museum and views what others have gathered together. Yet the intangible collection is something in common, something shared, and can thus be regarded as an intangible heritage.

Malraux's imaginary museum is a memory archive covering all the world's art, in a state of flux, a museum that we accommodate as a reference point for our vision. It can thus be perceived as an "archive" indicating what during a certain period and in a particular room has been made perceptible and thus common to us. This corresponds to what Jacques Rancière would call 'The Distribution of the Sensible'. The sensible is constituted by the discursive apportionments around what shall and

shall not apply, be seen or hidden, i.e. the system of divisions and boundaries that define, among other things, what is visible and audible within a particular political-aesthetic regime, or what should be made perceptible in a culture. Aesthetics is politics, Rancière claims, that is, a system of forms which determines what is available for the senses, what we all are given access to through the sensuously perceptible. Politics here is about our sensuous ability to understand, to sense what is visible and what is hidden in our social community, and also about the relations between all the different processes that form the sensual. Through this expression the concept of aesthetics is extended to include everything that surrounds us, and characterizes, according to Rancière, our political community as an aesthetic community.

Rancière also discusses a redistribution of the sensible, meaning on one hand that time, space and significances are reversed, and on the other that the very hierarchy between the subject's abilities is overthrown. The political act is then constituted by the reconfiguring of the sharing of the sensible, and of visualizing what was not visible. Malraux's idea of the imaginary museum as a host of all periods of artistic achievements, simultaneously present to the human mind, implies the same kind of positioning side by side that Rancière discusses, where hierarchies and contexts are dissolved. The pieces of art are given an existence parallel to each other, and not in fixed order. Rancière describes the dissolving of hierarchies in terms of an aesthetic revolution.

An egalitarian society is possible, according to Rancière, only when man acquires an attitude to the world as a joint exploration of unknown objects, and embraces the fact that this is about each individual's own decision to exercise will. Instead of someone explaining something to the other, it's about the learner's own activity, that the learning process always involves an activity in itself. It is about inclusiveness and about realizing the fundamental equality of intelligence. Rancière develops these ideas through the concept of 'the ignorant teacher', in the book with the same name. This reasoning has a parallel in Gadamer's view on the understanding of the other, discussed in the thesis in the section on hermeneutics. In this, Gadamer focuses an understanding which may deprive the other of the legitimacy of his own pretensions. The claim to understand the other person will then, on the contrary, be attributed the function of keeping the other's claims at a distance. In this way, says Gadamer, all charitable relations are imbued with an upbringing in order to preserve power. The ignorant teacher is in the thesis used as an operational-imagined character in the programme analyses in order to articulate the anti-authoritarian pedagogy that I perceive in the programmes. I also let Rancière's view on the relationship between aesthetics and politics constitute a background for my close reading of the pro-

grammes, as there are parallels to a similar emancipatory attitude in the directives and approaches applied to the making of the programmes. Just as literature and art made the world sensuously sharable in new ways for people, television too has contributed to sensualising the world in a new way.

This work has consisted of two parallel processes where I on one hand have performed close reading from the aesthetic perspective of a set of programmes, programmes with learning as a common denominator, and on the other, through the analyses, gradually formulated the thesis' conceptual model of a media museum that also serves as a model for the learning processes' aesthetic and temporal aspects. The figure below depicts the conceptual model and the perspectives that are used during in analysing the television programmes. I have chosen to perceive the programmes as an audio-visual composition depicting learning processes, based on three aesthetic categories, attentiveness, tale/storytelling and play. These categories, which constitute the medial museum's three rooms, have temporal aspects, which motivate their naming after the three temporal phases elaborated by latin father Augustine (AD 354–430). In *Confessions* he discusses the temporal aspects of attention in an attempt to define what time is. In the mind the three phases of time co-exist, according to Augustine, in the forms of attentiveness, remembrance and anticipation. In the thesis' conceptual model I place each of the three temporal aspects in separate, dedicated aesthetic categories:

Ars Attentio is the first room of the medial museum. In this room I have placed television programmes for which aesthetic form of attentiveness is constituted by sensuous perceiving, here simply called 'attentiveness', while its temporal form of attentiveness is represented as an awareness of the present. In programmes placed in *Ars Retentio* it is the tale- and storytelling which constitutes the aesthetic form of attentiveness, while the temporal form of attentiveness is thematised through its relation to the past. In *Ars Intentio* are placed programmes that use playing as the form of attentiveness. Since the playing implies an element of creativeness, the programmes thematise the coming as a temporal form of attentiveness. Refer to the figure below:

	<i>Ars Attentio</i>	<i>Ars Retentio</i>	<i>Ars Intentio</i>
Aesthetical form of attentiveness	Sensuous perceiving-attentiveness	Tale/storytelling	Play as moment of creativeness
Temporal form of attentiveness	The present – a phenomenological approach	The past – a hermeneutic approach	A coming – a emancipatory approach

Ars Attentio contains documentaries depicting a direct sensuous perceiving in learning processes. Sensuous perception implies a presence in the present, here in the form of attention, which puts the focus on the temporal extent of the present and its potential to include both remembrance and anticipation. Attentiveness is in the investigation analysed from several perspectives, in the chapter on *Ars Attentio* more specifically focusing on the relation between tradition and modernity, portrayed in the programmes. Flaneurs, strollers, or walkers, the various persons that both produce and present these programmes like, for example, Ria Wägner, embody in themselves the hermeneutic movements in learning processes between part and whole, between the familiar and the non-familiar, where attentiveness is fundamental for the exploration. The programmes portray this, and at the same time the everyday aesthetic relation to knowledge with a recurring micro perspective and an emphasis on the intimate, the peripheral. The different documentary approaches that are used to various extents in the programmes do not aim primarily at producing realism, but express instead a desire to portray a genuine experience without teaching or taking a moral stand.

In the second chapter, *Ars Retentio*, some of the programmes underline the relationship between image and everyday life, and also between the past, present and future. Other programmes in this chapter depict how oral tradition is the prerequisite of the tale. Storytelling itself is given one function and the tale another. The central point in these programmes is narration as a process, and not the tale itself. Rhapsodists – the persons who produce and present these programmes, for instance Lasse Holmqvist – highlight an oral tradition, in which the narrator is the embodiment of an experience. The narrator embodies a historic event, which can be anchored in both the travelling and the story/tale. In some of the analysed programmes, we partially find elements of what Walter Benjamin would call the seafarer's travels and outlook, but above all the farmer's presence in the homeland, traditions and mythology. Other programmes instead show how the tale itself, the narrative imagination, becomes a way to reach an understanding about the surrounding world in a motion between what Ricoeur refers to as three elements: the *prefigured*, the *configured* and the *refigured* and thus the altered perspective of live. The narrative helps thinking, the tale creates the next level, and this movement between narrative and tale is portrayed in the programmes.

The programmes in the last chapter of the thesis, *Ars Intentio*, portray through their audio-visual composing a creative element in the learning process, with the act of play as a form of attentiveness. The play opens a separate location, what Winnicott calls a transitional space, that corresponds neither to an internal or an

external reality, but to an intermediate area where what does not belong to everyday life can take place and where new meaning can be created. This transitional space is the area where symbolization is made possible and corresponds to a moment of creation, not yet established. In this chapter there are a number of programmes called interartial orchestrations, displaying a diversity of artistic expression, influenced by lyrical-musical and dramatic-literary aesthetics. The concept of *Intentio*, according to Augustinus: a stretching forward towards the not yet established, is further strengthened and clarified. The yet-not-articulated can thus be given an expression for what we had not even realized that we wanted to know. It portrays the specific knowledge of art that does not make part of that enhancement of knowledge which deals with skills or material (i.e. concrete things). The point is that enhancement of knowledge takes place in a non-searching, open-minded state, in a transitional space. This puts focus on a sort of emptiness, depicting exploration, interpretation and understanding in itself. Players, minstrels or jesters, for example, Beppe Wolgers and Staffan Westerberg, are the producers and participants of these programmes.

What is aesthetically expressed in the programmes in this medial museum does not go hand in hand with the classical educational ideal of the television programmes produced at the time, with their focus on science, art and literature, all according to a Western canon. Nor do the programmes express any explicit public education ideas, which in this period was highly relevant, especially within television. The learning in these programmes is instead about their own individual discovery and a joint exploration. By avoiding statements or direct questions and instead discussing in a dialogue, a hermeneutical space is created in which the spectator is invited to think and reflect. It is not about teaching, but about self-learning, not to convey a message, but rather self-searching. The individual's constant attentiveness, observation, discernment, comparing and interpreting in the analysed programmes is what actually led to a possibility to relate to things previously seen and ultimately compose a unique poem. The programmes are populated by rhapsodists, flâneurs and players united by a desire to really understand "the other", or the non-familiar, and to really meet with this other. It is however not an understanding of the other that deprives him or her of his/her legitimacy of his own pretensions. Ria Wägner, Lasse Holmqvist, Beppe Wolgers, Staffan Westerberg and all the other producers/participants of the different programmes of the thesis throw themselves into strange, non-familiar situations with the intention to understand the unknown, but without neglecting themselves. Thus, portrayed is an anti-authoritarian pedagogical relation that emanates from the observer's view upon the other. Each method implies, according to Rancière, an inequality. On the contrary, he claims, the intellectual emancipation has to remain

on an individual basis. It is about a single effort, and not something that is possible to elevate to a social order or be carried out by institutions. I can, based on this line of argument, articulate a dynamic circumstance; the aesthetic interpretation of the studied programmes highlights the importance of the individual effort in a learning process, while this interpretation actually is carried out through an institution, namely television. The television programmes in this thesis, then, capture challenges as well as protests in different directions, while at the same time, through their form, provide a body to their idea, and thereby become a kind of conceptual art.

The programmes have been close-read as an audio-visual composing, and made available and projected into the humans' world of life through television. This in its turn signifies a summons for activity of their own, a sensuous experience, not a passive reception. Here is an opening for articulating an approach to television programmes as process-like, but yet a nonlinear, art experience. In the programmes' aesthetics is found a depiction of a broadened interpretation of *Bildung*, where processes of learning comprise a direct sensual perceiving; attentiveness, storytelling/tale and play. Attentiveness portrays the present, the story/tale portrays the relationship to a past, and the play portrays the expectation of a future. Moreover, within the programmes' managing of an intangible cultural heritage, I have found an expression of an interplay between modernity and tradition, with an emphasis on the historical significance of the present, and a rooting in the past of everyday life, where expectation of the future and the memory of the past can coexist.

A fundamental notion of the programmes is the significance of the act of sensuous perceiving and the aesthetic experience in learning processes. This is characterized by an ambition of equality, with an understanding of the sensuous as something that has political potential, in which our ability to perceive both the visible and non-visible in a community is not limited simply to party politics, but stretches beyond. The thesis, by means of the programme analyses, results in formulating a hermeneutic aesthetics with emancipatory overtones, and in articulation of a broadened concept of *Bildung*. This takes place against a background of former times' knowledge transferring, with emphasis on interpretation and understanding. The broadened concept of *Bildung*, which I detect in the programmes' aesthetic idiom, is about how to grow, and come into existence as a human being. Sensuousness, tradition, storytelling, attentiveness, play and art experience are central concepts in this process of *Bildung*. To summarise, the study points at the possibility to understand aesthetics as an epistemology using sensuous experience as basis for a conceptual knowledge about how to understand the world. Thereby one can comprehend aesthetics as pedagogy per se.

Tack

Först och främst vill jag rikta ett varmt tack till mina två handledare, Jakob Staberg och Anders Burman. Särskilt Anders har varit med mig ända från början. Därefter vill jag rikta ett särskilt tack till några personer som haft vänligheten att göra en genomläsning och komma med viktiga synpunkter: Anna Bohlin, Anna Enström, David Rynell Åhlén och Jenny Öhman Persson. Tack!

Tack till avdelningen för estetik, och till Ewa Rogström och Jonathan Robson, på Södertörns högskola. Tack till Christopher Natzén som var opponent på slutseminariet. Tack till grafisk designer Agnes Florin för vackra anfanger.

Tack också till Frederic Täckström på Brutus Östlings Bokförlag Symposion och till Stockholms Arbetareinstituts Förening, Längmanska Kulturfonden och Holger och Thyra Lauritzens stiftelse, som bidragit med medel till tryckning. Jag vill slutligen rikta ett alldeles speciellt tack till hela personalen vid forskarservice för audiovisuella medier på Kungliga biblioteket. Ett mer professionellt och tillmötesgående yrkesfolk får man leta efter.

Utan stödet från två särskilt viktiga personer är det dock tveksamt om jag orkat genomföra hela projektet till slut, nämligen vännen Erik Kjellberg och min man, Gunnar. Tack kära ni! Avslutningsvis tillägnas berättelsen om det mediala museet och lärandeprocessers estetiska implikationer mina fyra barn, Jack, Thomas, Kelly och Vincent.

Källor och litteratur

Källor

- Bilderbok av baby, serie 67
Bilderbok av baby. Ett barn är fött 570926
Bilderbok av baby. Columbus upptäcker världen 571107
Bilderbok av baby. Hemma hos Columbus 580109
Bilderbok av baby. Columbus fyller ett år 580411
Producent Ingrid Samuelsson och Åsa Holmsen, fotograf Åke Åstrand, medverkande bland andra Åke Wintzell. Programlängd 20–30 minuter.
- Porträtt av Åsa 73
Porträtt av Åsa 650807
Producent Lennart Ehrenborg, fotograf Jan Troell, medverkande Åsa Ljunger. Programlängd 30 minuter
- Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner 81, 83, 98
Hemma: ett TV-magasin med Ria Wägner 580507 (Bageriet s. 81)
Hemma: ett tv-magasin med Ria Wägner 611219 (Hembygdsgården s. 83)
Hemma på kvällen: ett tv-magasin med Ria Wägner 590525 (Statypromenad s. 98)
Producent och reporter Ria Wägner. Programlängd i regel 60 minuter.
- Handaslöjd av idag 87
Handaslöjd av idag. Hur den folkliga slöjdtraditionen bevarats och utvecklats inom hemslöjden 630910.
Producent: Maria Olbe. Programlängd 30 minuter.
- Gamla Gefle 90
Gamla Gefle: en stadsdel delvis från 1600–1700-talen som man söker bevara som ett levande kulturresevat 670615.
Producent Lars Madsen, fotograf Svenolow Olsson. Programlängd 45 minuter.
- Pär Kyrkomålare 113
Pär Kyrkomålare 670515
Producent Kristian Romare, fotograf Åke G Nilsson. Programlängd 25 minuter.
- Han minns det som igår 118
Han minns det som igår. Karl-Axel Sjöblom besöker Ville Jansson på Arholma 660812
Producent Karl-Axel Sjöblom. Programlängd 28 minuter. (Färgfilm)

- På luffen, serie 121, 123, 125, 127, 133
På luffen: Lasse Holmqvist besöker en vissjungande småländska 591224 (s. 121)
På luffen: med Lars Holmqvist hos Pälle Näver i Stenberga 590725 (s. 123)
På luffen: Pälle Näver berättar vidare för TV-tittarna 590731 (s. 125)
På luffen. Med Lars Holmqvist på Österlen 590613 (s. 127)
På luffen i sta'n. Lars Holmqvist besöker det gamla Malmö 610105 (s. 133)
 Producent Lasse Holmqvist, fotograf Åke G Nilsson. Programlängd varierande mellan 20–40 minuter.
- En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till 140
En historia till fredag. Underhållning med fyra herrar och några till. Serie 650903, 650910, 650917, 650924.
 Producent Åke Falck, fotograf Mac Ahlberg och Hans Dittmer, musik Nisse Hansén. Medverkande: Olof Thunberg, Lauritz Falk, Tore Lindwall, Gunnar Olsson, Björn Bjelvenstam. Programlängd 20–40 minuter.
- När mamma var liten 143
När mamma var liten. En konstig första maj 660506
 Regissör Ulf Schenkmanis, författare Inger Sandberg. Programlängd 10 minuter.
- Strax före midnatt 145
Strax före midnatt 651224
 Producent Bernt Callenbo, medverkande John Elfström, Monica Nielsen, Ernst-Hugo Järegård, Busk Margit Jonsson, Frej Lindqvist, Marianne Stjernqvist, Lars Passgård och Roland Bengtsson. Programlängd 45 minuter.
- Långpromenad i Eken 148
Långpromenad i Eken: i spåren efter fader Movitz, Vesper Johnson och andra stockholmsfigurer 660704
 Producent Gunilla Marcus, författare Lars Widding. Programlängd 30 minuter.
- Bure bure bränne, trin tran tränne 162
Bure bure bränne, trin tran tränne 630706
 Producent Mona Sjöström, medverkande bland andra Carl-Herman Tillhagen. Programlängd 30 minuter.
- Bro bro breja, stockar och stenar 163
Bro bro breja, stockar och stenar 630713
 Producent Mona Sjöström, medverkande bland andra Carl-Herman Tillhagen. Programlängd 30 minuter.
- Fantasimissimo 167
Fantasimissimo. En familjemusikal 670902
 Producent Beppe Wolgers, medverkande bland andra Catrin Westerlund, Nannie Porres, Lena Hanson, Povel Ramel, Lars Ekborg, Sune Mangs, Monica Zetterlund och Beppe Wolgers. Producent Bo Hermansson, musik Lasse Färnlöf. Programlängd 90 minuter.

- Vi hade en pappa 173
Vi hade en pappa 651113
 Producent Rolf Carlsten, manus Åke Söderqvist och Beppe Wolgers, regissör Claes von Rettig, musik Göte Wilhelmssons kvintett. Medverkande: Beppe Wolgers, Åke Söderqvist, Lissi Alandh, Monica Nielsen, Anna Sundqvist och Gals and Pals. Programlängd 45 minuter.
- Splatträ 179
Splatträ 650220
 Producent Åke Edin, Gottfrid Grafström. Medverkande Lill Lindfors, Monica Zetterlund, Tor Isedal, Hans Lindgren och Gunnar Wiklund och i baletten: Siv Ander, Pia Hammarbäck, Kerstin Thuvall, Tom James Brown, Fred Kitto och Thor Zackrisson, som även stod för koreografin. Programlängd 50 minuter.
 (Inslagen: Lill Lindfors, Monica Zetterlund, Tor Isedal, Hans Lindgren och Gunnar Wiklund sjunger *Jag öser på*. Isedal, Lindgren och Wiklund sjunger *Vad dråpligt att det finns tjack*. Zetterlund sjunger *Stan är svart*. Isedal, Lindgren och Wiklund sjunger *Hans ömmaste låga blev släckt förrgår natt*. Lindfors och Wiklund sjunger *Boink*. Zetterlund, Lindfors och Wiklund sjunger *Så lyssnen ni som känner kärlek till musiken*. Zetterlund sjunger *Sånt som Carmen utav Bizet man enligt lag ej förvanska får* och *Another's Heart Is Beating Fast*. Isedal sjunger *Farsan var vaktare på Falstebor fyr*. Lindgren sjunger *Min älskade är docent och underbart kompetent*. Lindfors sjunger *Min kille är bra och han är som man ska men jag får spader*. Wiklund sjunger *Det var en gång en lättmatris och hennes namn var Rut* och *Här har ni en urgammal låt*. Lindfors och Zetterlund sjunger *Du Tekla hör du sån skön musik*. Zetterlund sjunger *Sänka takten, slappna av*. Isedal sjunger *Kom vackra flickor, jag är något för er tillsammans med Lindfors och Zetterlund*. Lindgren, Wiklund och Isedal sjunger *Stjårt mot stjårt, mage mot mage*.)
- Kludda krumelurer 185
Kludda krumelurer 620519
 Producenter Ingrid Edström, Staffan Westerberg. Programlängd 25 minuter.
- Bakgårdsfantasteri, miniserie 188
Bakgårdsfantasteri 630824, 630831
 Producent Seiwi Everstein, Staffan Westerberg. Programlängd 20 minuter.
- En torrnålsgravör 190
En torrnålsgravör. *Grafikern Börje Sandelin presenteras av Lars Lennart Forsberg* 630504
 Producent Lennart Ehrenborg, fotograf Lars Lennart Forsberg, musik Georg Riedel. Programlängd 25 minuter.
- Pappas dockor. Ett komplicerat dockspel 196
Pappas dockor. Ett komplicerat dockspel 651223
 (I dockmakaren Per Lilienbergs verkstad) Producent Lennart Ehrenborg, fotograf Lars Lennart Forsberg, musik Jan Johansson. Programlängd 10 minuter.

Litteratur

- Abrahamsson, Ulla B. 1999: *I allmänhetens tjänst: faktaprogram i radio och television 1955–1995*. Stockholm: Prisma.
- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer 1996: *Upplysningens dialektik; filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman, Carl-Henning Wijkmark. Göteborg: Daidalos.
- Ag, Lars & Herbert Söderström 1962: *Samhällskritik i radio och TV*. Stockholm: Bonnier.
- Agelii, Karin & Bernt Gustavsson 2007: *Bildningens förvandlingar*. Göteborg: Daidalos.
- Ambjörnsson, Ronny (red.) 1986: *I framtidens tjänst: ur folkhemmets idéhistoria*. Stockholm: Gidlund.
- Ambjörnsson, Ronny 2012: *Ellen Key, en europeisk intellektuell*. Stockholm: Bonnier.
- Andersson, Linus 2012: *Alternativ television: former av kritik i konstnärlig TV-produktion*. Diss., Örebro: Örebro universitet.
- Arcadius, Kerstin 1997: *Museum på svenska: läns museerna och kulturhistorien*. Diss., Lund: Lunds universitet.
- Aristoteles 1967: *Den nikomachiska etiken*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Natur och kultur.
- Aristoteles 1994: *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg.
- Assmann, Aleida 2004: *Tid och tradition: varaktighetens kulturella strategier*, övers. Peter Jackson, Nora: Nya Doxa.
- Augustinus, Aurelius 2003: *Augustinus bekännelser*, övers. Bengt Ellenberger, 2 uppl. Skellefteå: Artos.
- Bachtin, Michail 1981: *The dialogic imagination: four essays*, Austin: Univ. of Texas Press.
- Bachtin, Michail 1991: *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Anthropos, Gråbo
- Benjamin, Walter 1991: *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Rev. ny uppl. Stockholm: Symposion.
- Benjamin, Walter 1999: *Illuminations*, övers. Harry Zorn, London: Pimlico.
- Benjamin, Walter 2007: "Der Erzähler" i Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter 2015: *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, övers. Ulf Peter Hallberg, ny uppl. Stockholm: Atlantis.
- Bennett, Tony 1995: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* London: Routledge.
- Bergdahl, Lovisa, Anders Burman & Per Sundgren (red.) 2012: *Svenska bildningstraditioner* Göteborg: Daidalos.
- Bergh, Andreas 2010: *Vad gör kvalitet med utbildning?: om kvalitetsbegreppets skilda innebörder och dess konsekvenser för utbildning*. Diss. Örebro: Örebro universitet.
- Bjørkvold, Jon-Roar 1991: *Den musiska människan: barnet, sången och lekfullheten genom livets faser* Stockholm: Runa.
- Björnstrand, Gabrielle, 1996: 'Inte precis mammas gata', *Ottar (Stockholm)*, 1996:1, s. 15–23.
- Bloom, Harold 2000: *Den västerländska kanon: böcker och skola för eviga tider*, övers. Staffan Holmgren, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Bohman, Stefan & Karin Lindvall 1998: "Museerna i samhället och samhället i museerna, i *Museerna inför 2000-talet* Stockholm: Nordiska Museet.
- Bollas, Christopher 1977: *The Aesthetic Moment and the Search for Transformation*. The Annual of Psychoanalysis, vol. 6 New York: International Universities Press.

- Bolter, Jay David & Richard Grusin 1999: *Remediation: Understanding New Media* Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Borg, Margareta 2006: *Skol-tv – traditioner, visioner och former: en studie av skol-tv:s förutsättningar, framväxt och utveckling under 1960-talet*, Diss. Lund: Lunds universitet.
- Bourdieu, Pierre 1998: *Om televisionen: följd av journalistikens herravälde*, övers. Mats Rosengren, Stockholm: Symposium.
- Braanaas N. (red.) 1990: *Dramafaget i barnehagen og småskolen – en antologi*. Landslaget Drama i Skolen.
- Broberg, Gunnar & David Dunér (red.) 2016: *Beredd till bådadera: Lunds universitet och omvärlden* Lund. Lunds universitet.
- Bruhn, Jørgen, "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1.
- Bruner, Jerome S. 1990: *Acts of Meaning* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome S. 2002: *Kulturens väv: utbildning i kulturpsykologisk belysning*, övers. Sten Andersson, Göteborg: Daidalos.
- Brusling, Lars 1988: "Nu visar Lennart Ehrenborg sina bästa minnesbilder", *Röster i Radio-TV* nr 24, 17–23 juni.
- Burke, Peter 1983: *Folklig kultur i Europa 1500–1800*, övers. Suzanne Almqvist, Stockholm: Författarförlaget.
- Burman, Anders & Per Sundgren (red.) 2010: *Bildning: texter från Esaias Tegnér till Sven-Eric Liedman* Göteborg: Daidalos.
- Burman, Anders (red.) 2011: *Våga veta!: om bildningens möjligheter i massutbildningens tidevarv* Huddinge: Södertörns högskola.
- Burman, Anders, Rebecka Lettevall & Sven-Eric Liedman (red.) 2013: *Löftet om lycka: estetik, musik, bildning* Göteborg: Daidalos.
- Burman, Anders 2014: *Pedagogikens idéhistoria: uppfostringsidéer och bildningsideal under 2 500 år* Lund: Studentlitteratur.
- Burman, Anders (red.) 2014: *Hans-Georg Gadamer och hermeneutikens aktualitet* Stockholm: Axl Books).
- Burman, Anders & Lena Lennerhed (red.) 2014: *Tillsammans: politik, filosofi och estetik på 1960- och 1970-talen* Stockholm: Atlas.
- Caillouis, Roger 2001: *Man, play and games*, övers. Meyer Barash, Urbana, Ill.: University of Illinois Press
- Carabaidis, Babis, Kate Larson & Göran Torrkulla 2014: *Stiglöshet: 3 essäer om uppmärksamhetens former* Stockholm: Lejd.
- Chapman, Jane L. 2009: *Issues in Contemporary Documentary* Cambridge: Malden.
- Connolly, Maeve 2014: *TV Museum: Contemporary Art and the Age of Television* Bristol: Intellect.
- Crafoord, Clarence 1994: "Symbolisering äger rum", *Divan* 1994:9.
- Cronqvist, Marie, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.) 2014: *Åter-kopplingar* Lund: Lunds universitet.
- Cronqvist, Marie, Johan Jarlbrink & Patrik Lundell (red.) 2014: *Mediehistoriska vändningar* Lund: Lunds universitet.

- Csíkszentmihály, Mihail 1996: *Flow: Den optimala upplevelsens psykologi*, övers. Göran Grip, Stockholm: Natur och Kultur.
- Dahlberg, Leif & Pelle Snickars (red.) 2008: *Berättande i olika medier* Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Danius, Sara, Cecilia Sjöholm & Sven-Olov Wallenstein 2012: *Aisthesis: estetikens historia. Del 1* Stockholm: Thales.
- Danto, Arthur m.fl. 1996: *Konsten och konstbegreppet* Stockholm: Kairos.
- De Geer, Carl Johan & Ernst Billgren 2000: *Ernst Billgren* Stockholm: Bonnier.
- Djerf-Pierre, Monica & Lennart Weibull 1998: *Spegla, granska, tolka: Aktualitetsjournalistik i svensk radio och TV under 1900-talet* Stockholm: Prisma.
- Drotner, Kirsten (red.) 2000: *Medier och kultur: en grundbok i medieanalys och medieteor* Lund: Studentlitteratur.
- Dyfverman, Martin (red.) 2004: *Den första TV-teatern: 1954–1969, Henrik Dyfverman med flera om en nationalteater i vardagsrummet*, Örebro: Blå bergen.
- Edgren, Lars, Eva Österberg & Bengt Ankarloo 1995: *Ut med historien: historieundervisningens uppgifter idag*. Ny uppl. Lund: Studentlitteratur).
- Edin, Anna 2000: *Den föreställda publiken: programpolitik, publikbilder och tilltalsformer i svensk public service-television*, Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Edin, Anna & Per Vesterlund (red.) 2008: *Svensk television – en mediehistoria* Stockholm: SLBA.
- Ehn, Billy & Orvar Löfgren 1982: *Kulturanalys: ett etnologiskt perspektiv* Stockholm: Liber.
- Ehrenborg, Lennart 1962: "Konst i TV" 1962: *Sveriges Radios Årsbok 1962*, red. Manne Ginsburg Stockholm: Sveriges Radio.
- Eisner, Will 1985: *Comics and Sequential Art* Tamarac, Florida: Poorhouse Press.
- Ekström, Anders, Solveig Jülich & Pelle Snickars 2006: *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen* Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Ekström, Anders 2000: "Museipestens nya skepnad?", *Nordisk Museologi* 2000/2 s. 31–38.
- Ekström, Mats 1999: "TV-tittande och demokratin", i Peter Berglez & Erik Amnå, *Politikens medialisering*, Fakta info direkt, Stockholm.
- Ekström, Mats 2000: "Information, Story-telling and Attractions: TV-journalism in Three Modes of Communication", *Media Culture Society* 2000:22.
- Elam, Katarina 2005: "Vardagsetetik: sinnserfarenhet och den kulturella kroppen". Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.
- Elleström, Lars (red.) 2010: *Media Borders, Multimodality and Intermediality* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Engblom, Lars-Åke 1998: *Radio- och TV-folket: rekryteringen av programmedarbetare till radion och televisionen i Sverige 1925–1995* Stockholm: Rabén Prisma.
- Erikson, Erik H. 1993: *Barnet och samhället*, övers. James Rössel, 3 uppl. Stockholm: Natur och kultur.
- Findahl, Olle 1988: *Televisionens möjligheter och begränsningar som informations- och kunskapsförmedlare* Stockholm: Sveriges Radio.
- Fioretos, Aris 1991: *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*, Diss. Stockholm: Norstedt.
- Fiske, John 1998: *Television Culture* Repr. London: Routledge.
- Fiske, John & John Hartley 2003: *Reading Television*, 2 uppl. London: Routledge.

- Flaccus, Quintus Horatius 1992: *Diktkonsten: Ars poetica* Partille: Åström.
- Fougner, Björn, 1984: *Luffarriksdan och Luffarkungen: organiserade luffare i sägen och verklighet*, Vagus i samarbete med Inst. för folklivsforskning, Stockholm.
- Forsner, Tomas & Heed, Sven Åke (red.) 2007: *Ny svensk teaterhistoria. 3, 1900-talets teater* Hedemora: Gidlund.
- Forslund, Bengt 2006: *Dramat i tv-soffan: från Hamlet till Svensson, Svensson: svensk tv-dramatik under 50 år*, Malmö: Arena i samarbete med Sveriges television SVT.
- Franzén, Nils-Olof 1974: *Hört och sett: radio och television 1925–1974* Stockholm: Sveriges radio.
- Frodin, Daniel 1999: "Hon var fru Television" *Aftonbladet* 1999-11-13.
- Frängsmyr, Tore 2000: *Svensk idéhistoria, Bildning och vetenskap under tusen år, del II: 1809–2000* Stockholm: Natur och Kultur.
- Furhammar, Leif 1995: *Med TV i verkligheten. Sveriges television och de dokumentära genrerna* Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Gadamer, Hans-Georg 1989: *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*, övers. Thomas Olsson, Göteborg: Daidalos.
- Gadamer, Hans-Georg 1997: *Sanning och metod: i urval*, övers. Arne Melberg, Göteborg: Daidalos.
- Gadamer, Hans-Georg 2013: *Konst som spel, symbol och fest*, övers. Pehr Sällström, Ludvika: Dualis.
- Gansing, Kristoffer 2013: *Transversal Media Practices: Media Archaeology, Art and Technological Development*, Diss. Malmö: Malmö högskola.
- Garvey, C. 1977: *Play* London: Fontana Open Book.
- Geertz, Clifford 2000: *Interpretation of Cultures: Selected Essays* New York: Basic Books.
- Ginzburg, Carlo 1988: *Ledtrådar: essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*, övers. Göran Fredriksson, Ingvar Lindblom m.fl., Stockholm: Häften för kritiska studier.
- Ginzburg, Carlo 1996: *Osten och maskarna: en 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*, övers. Lars Lindmark, ny uppl. Stockholm Ordfront.
- Goldberg, David Theo 2014: *The Afterlife of the Humanities* Irvine: University of California.
- Gradvall, Jan 1996: *TV! Nedslag i Sveriges televisions historia* Stockholm: Sveriges Radio.
- Gram, Magdalena m.fl. 2011: *Samkjell: En digital vänbok till Kjell Nilsson* Stockholm: Kungliga Biblioteket.
- Grinell, Klas 2004: *Att sälja världen: omvärldsbilder i svensk utlandsturism*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Gripsrud, Jostein 2011: *Mediekultur, mediasamhälle*, övers. Sten Andersson, 3 uppl. Göteborg: Daidalos.
- Gullberg, Anders. 2001: *City – drömmen om ett nytt hjärta. Moderniseringen av det centrala Stockholm 1951–1979* (två volymer), Monografier utgivna av Stockholms stad. Stockholm: Stockholmia förlag.
- Gustavsson, Bernt 2009: *Utbildningens förändrade villkor: nya perspektiv på kunskap, bildning och demokrati* Stockholm: Liber.
- Gårdenfors, Peter 2006: *Den meningssökande människan* Stockholm: Natur & Kultur.
- Gårdenfors, Peter 2010: *Lusten att förstå: om lärande på människans villkor* Stockholm: Natur & Kultur.
- Götlind, Anna & Helena Kåks 2014: *Mikrohistoria: en introduktion för uppsatsskrivande studenter* Studentlitteratur, Lund.

- Hadenius, Stig 1998: *Kampen om monopolet: Sveriges radio och TV under 1900-talet* Stockholm: Prisma.
- Hagnell, Viveka 1983: *Barnteater – myter och meningar* Malmö: Liber.
- Halbwachs, Maurice 1992: *On Collective Memory* Chicago: The University of Chicago Press.
- Havnesköld, Leif & Pia Risholm-Mothander 1995: *Utvecklingspsykologi* Stockholm: Liber.
- Hayward, Philip (red.) 1988: *Picture This: Media Representations of Visual Art & Artists* London: John Libbey.
- Hedling, Erik, Hans Lund & Ulla-Britta Lagerroth (red.) 1997: *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Rodopi, Amsterdam.
- Hedling, Erik & Mats Jönsson (red.) 2008: *Välfärdsbilder. Svensk film utanför biografen* Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2005: *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos.
- Heidegger, Martin 1993: *Varat och tiden. Del 1*, övers. Richard Matz, Göteborg: Daidalos.
- Hellquist, Elof 1980: *Svensk etymologisk ordbok. Bd 1, A-N*, 3 uppl. Lund: Liber & Gleerup.
- Hillström, Magdalena 2006: *Ansvar för kulturarvet: studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919* Linköping: Linköping University.
- Hjort, Madeleine 2001: *Konstarter och kunskap* Stockholm: Carlsson.
- Hjort, Madeleine 2011: *Konstens betydelse: om konstarterna och litteraturen i skola och samhälle* Stockholm: Carlsson.
- Hobsbawm, Eric J. & Terence O. Ranger (red.) 1983: *The Invention of Tradition* Cambridge: Cambridge University Press.
- Holdsworth, Amy 2011: *Television, Memory and Nostalgia* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Holmqvist, Lasse 1967: *På luffen* Stockholm: Bonnier.
- Holmqvist, Lasse 1994: *Här är mitt liv* Höganäs: Bra böcker.
- Horton, Donald & Richard Wohl 1956: "Mass Communication and Para-Social Interaction", *Psychiatry* 19:3, 1956.
- Huizinga, Johan. 2014: *Homo ludens: a study of play-element in culture* Mansfield Centre: Martino Fine Books.
- Håkansson, Fredrik, 2007, "Unesco, Malraux och utbildningens museum: estetik och kosmopolitik i efterkrigstid", magisteruppsats i estetik, Södertörns Högskola, 2007.
- Igra, Ludvig 1983: *Objektrelationer och psykoterapi* Stockholm: Natur och kultur.
- Janson, Tobias & Malin Wahlberg 2008: *TV-pionjärer och fria filmare: en bok om Lennart Ehrensborg* Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv.
- Janson, Malena 2014: *När bara den bästa TV:n var god nog åt barnen: om sjuttioalets svenska barnprogram* Stockholm: Karneval.
- Jensen, Mikael 2013: *Lekteorier*, Lund: Studentlitteratur.
- Jensen, Mikael & Åsa Harvard (red.) 2009: *Leka för att lära: utveckling, kognition och kultur*, 1. uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Jonas, Hans 2001: *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Evanstone: Northwestern University Press.

- Jülich, Solveig, Patrik Lundell & Pelle Snickars (red.) 2008: *Mediernas kulturhistoria* Stockholm: Statens ljud och bildarkiv.
- Jönsson, Mats & Pelle Snickars (red.) 2012: "Skosmörja eller arkivdokument?": *om filmarkivet.se och den digitala filmhistorien* Stockholm: Kungliga biblioteket.
- Kaplan, Rachel & Stephen Kaplan 1989: *The Experience of Nature: A Psychological Perspective* Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplan, Rachel, Stephen Kaplan & Robert L. Ryan 1998: *With People in Mind: Design and Management of Everyday Nature* Washington D.C: Island Press.
- Katz, Elihu, John Durham Peters & Tamar Liebes Orloff (red.) 2003: *Canonical Texts in Media Research* Oxford & Cambridge: Blackwell & Polity.
- Key, Ellen 1906: *Folkbildningsarbetet: särskildt med hänsyn till skönhetsinnets odling: en återblick och några framtidsönskningar / af Ellen Key.* (Uppsala: Appelberg i distr.)
- Kjellberg, Erik 2009: *Jan Johanssons tiden och musiken* Hedemora: Gidlund.
- Kjørup, Søren 2009: *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, övers. Sven-Erik Torhell, 2 uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Kleberg, Madeleine 1999: *Skötsam kvinnosyn: hem- och familjereportage i svensk TV åren 1956–1969* Stockholm: Stockholms universitet.
- Kristeller, Paul Oskar 1996: *Konstarnas moderna system: en studie i estetikens historia*, övers. Eva-Lotta Holm, Stockholm: Kairos.
- Kristensson Uggle, Bengt 2012: *Gränspassager: bildning i tolkningens tid* Stockholm: Santérus.
- Kulturrådet 1952: *Människan och nutiden: [betänkande]* Stockholm: Tiden.
- Lanham, Richard A. 2006: *Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information* Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Larsson, Hans 1993: *Om bildning och självstudier*, [Ny utg.], Borgholm: Bildningsförl.
- Lessing, Gotthold Ephraim 2011: *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi: med några förklaringar gällande olika punkter i antikens konsthistoria*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos.
- Lévi-Strauss, Claude 1992: *Lodjurets historia*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Norstedt.
- Liedman, Sven-Eric 1990: "Bildning", i *Nationalencyklopedin*, vol. 2 Höganäs: Bra Böcker.
- Liedman, Sven-Eric 1998: *Mellan det triviala och det outsägliga: blad ur humanioras och samhällsvetenskapernas historia* Göteborg: Daidalos.
- Liedman, Sven-Eric 2001: *Ett oändligt äventyr: om människans kunskaper*, ny uppl. Stockholm: Bonnier.
- Liedman, Sven-Eric 2006: *Stenarna i själen* Stockholm: Bonnier.
- Liedman, Sven-Eric 2011: *Hets. En bok om skolan* Stockholm: Bonnier.
- Lillemyr, O-F 1999: *Lek – upplevelse – lärande i förskola och skola* Stockholm: Liber.
- Linde, Ulf 1960: *Spejare: en essä om konst* Stockholm: Bonnier.
- Linde, Ulf 1999: *Presentationer: UlfLinde på Thielska 1977–1997* Stockholm: Natur och Kultur.
- Lindstrand, Fredrik & Staffan Selander (red.) 2009: *Estetiska lärprocesser: upplevelser, praktiker och kunskapsformer* Lund: Studentlitteratur.
- Lindström, Matts & Adam Wickberg Månsson (red.) 2015: *Universitetet som medium* Lund: Lunds universitet.
- Lindqvist, Gunilla 1990: *Lekens estetik: en pedagogisk undersökning* Karlstad: Högskolan i Karlstad.

- Loukopoulou, Katerina 2007: "Films bring art to the people': The art film tour in Britain 1950–1980", *Film History: An International Journal*, vol. 19, nr 4, 2007.
- Loukopoulou, Katerina 2012: "Museum at Large: Aesthetic education through film", i Devin Orgeron, Marsha Orgeron & Dan Streible (red.), *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States* Oxford: Oxford University Press.
- Loukopoulou, Katerina 2012: "The mobile framing of Henry Moore's sculpture in post-war Britain", *Visual Culture in Britain*, 13:1, 2012.
- Ludvigsson, David 2003: *The Historian-Filmmaker's Dilemma: Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Diss. Uppsala: Uppsala universitet.
- Lund, Hans (red.) 2002: *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel* Lund: Studentlitteratur.
- Lübcke, Poul, Arne Grøn, Jan Bengtsson & Dag Prawitz (red.) 1988: *Filosoflexikonet: [en uppslagsbok]* Stockholm: Forum.
- Magnusson, Birger, 1998: *Luffare, original & luffarkåkar*, [B. Magnusson], [Virserum].
- Malraux, André 2004: *Écrits sur l'art I, Œuvres complètes*, vol. IV Paris: Gallimard.
- Malraux, André 1950: *Konstens psykologi: fantasiens museum*, övers. Elsa Thulin, Stockholm: Bonnier.
- Malraux, André 1978: *The Voices of Silence*, övers. Stuart Gilbert, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Marc-Wogau, Konrad, Staffan Carlshamre & Lars Bergström (red.) 2000: *Filosofin genom tiderna: texter. Efter 1950*, 2 uppl. Stockholm: Thales.
- Martinson, Harry 1948: *Vägen till Klockrike* Stockholm: Bonnier.
- McCloud, Scott 1995: *Serier: den osynliga konsten*, övers. Horst Schröder, Stockholm: Medusa.
- McLuhan, Marshall. 2001: *Media*, övers. Richard Matz, ny uppl. Skarpnäck: Pocky/Tranan.
- McLuhan, Marshall 1962: *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man* London: Routledge & K Paul.
- Mellström, Erik, 1986: *Luffare och vandrerskor: [färgstarka personligheter och miljöer på Sveriges bakgård]*, E. Mellström, Åseda.
- Merleau-Ponty, Maurice 1999: *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet, Göteborg: Daidalos.
- Merleau-Ponty, Maurice 2004: *Lovtal till filosofin: essäer*, övers. Anna Petronella Fredlund, Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Milner, Marion 1957: *On Not Being Able to Paint*, 2 uppl. London: Heinemann.
- Mitchell, W.J.T. 1995: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 2005: "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, 2005:4.
- Mittell, Jason 2014: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* New York & London: Routledge.
- Molander, Bengt 1996: *Kunskap i handling*, 2 uppl. Göteborg: Daidalos.
- Molander, Joakim 2003: *Vetenskapsteoretiska grunder: historia och begrepp* Lund: Studentlitteratur.
- Mulvey, Laura & Jamie Sexton (red.) 2007: *Experimental British Television* Manchester: Manchester University Press.
- Müller, Jürgen E. 1997: "Intermediality: A Plea and Some Theses for a New Approach in Media Studies", i Hedling, Erik, Hans Lund & Ulla-Britta Lagerroth (red.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media* Amsterdam: Rodopi.
- Mälärstedt, Kurt 2011: *Jan Troell: regi, foto, klippning* Stockholm: Norstedt.

- Nachmanovitch, Stephen 1990: *Free Play: Improvisation in Life and Art* Los Angeles: J.P. Tarcher.
- Nerman, Bengt 1962: *Demokratins kultursyn* Stockholm: Bonnier.
- Nichols, Bill 2001: *Introduction to Documentary* Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Nilsson, Malin 2009: *Att förklara människan: diskurser i populärvetenskapliga TV-program*, Diss. Lund: Lunds universitet.
- Nora, Pierre 1989: "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", övers. Arthur Goldhammer, *Representations*, No 26, 1989.
- Nordberg, Karin 1998: *Folkhemmets röst: radion som folkbildare 1925–1950*. Diss. Umeå: Umeå universitet.
- Nordmark, Dag 1999: *Finrummet och lektugan* Stockholm: Prisma.
- Nylén, Leif 1998: *Den öppna konsten: happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet* Stockholm: Sveriges allmänna konstförening.
- Ong, Walter J. 1991: *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme, Göteborg: Anthropos.
- Palmer, Richard E. 1972: *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer* Evanston: Northwestern University Press.
- Parikka, Jussi 2012: *What is media archaeology?* Cambridge: Polity.
- Plantinga, Carl R. 1997: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* Cambridge: Cambridge University Press.
- Platon 1992: *Staten*, [Ny utg] Lund: Doxa.
- Postman, Neil 1986: *Underhållning till döds*, övers. Margareta Edgardh, Stockholm: Prisma.
- Rancière, Jacques 2005: *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard.
- Rancière, Jacques 2006a: *Texter om politik och estetik*, övers. Christina Kullberg, Lund: Propexus.
- Rancière, Jacques 2006b, *Film fables*, övers. Emiliano Battista, New York: Berg.
- Rancière, Jacques 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris: Fabrique.
- Rancière, Jacques 2009: *The Emancipated Spectator*, övers. Gregory Elliott, London: Verso Books.
- Rancière, Jacques 2011: *Den okunnige läraren: fem lektioner om intellektuell frigörelse*, övers. Kim West, Göteborg: Glänta.
- Ricoeur, Paul 1984: *Time and Narrative*, vol. 1, övers. Kathleen McLaughlin, David Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul 1993: *Från text till handling: en antologi om hermeneutik*, övers. Margareta Fatton, Peter Kemp, Bengt Kristensson, 4 uppl. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Ruin, Hans & Nicholas Smith (red.) 2003: *Hermeneutik och tradition: Gadamer och den grekiska filosofin* Huddinge: Södertörns högskola.
- Ryan, Kathleen M. & Deborah A. Macey (red.) 2013: *Television and the Self: Knowledge, Identity, and Media Representation* Plymouth: Lexington Books.
- Rynell Åhlén, David 2016: *Samtida konst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*, Diss. Stockholm: Stockholms universitet.
- Saito, Yuriko 2007: *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Scannell, Paddy 1996: *Radio, Television, and Modern Life: A Phenomenological Approach* Oxford: Blackwell.
- Schiller, Friedrich von 1995: *Schillers estetiska brev*, övers. Göran Fant, Järna: Kosmos.
- Schuback, Marcia Sá Cavalcante 2006a: *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik* Göteborg: Glänta.

- Schuback, Marcia Sá Cavalcante & Hans Ruin 2006b: *Bildning och filosofi: en brevväxling* Stockholm: Högskoleverket.
- Schmitz, Helene, 1985: *Eric M Nilsson och den litterära dokumentären*. C-uppsats i filmvetenskap, Stockholms universitet.
- Selling, Jan 2004: *Ur det förflutnas skuggor: historiediskurs och nationalism i Tyskland 1990–2000*, Diss. Eslöv, Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Silverstone, Roger 1981: *Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture* London: Heinemann Educational Books.
- Sjögren, Olle 1997: *Den goda underhållningen, nöjesgenrer och artister i Sveriges Radio/ TV 1945–1997* Stockholm: Norstedt.
- Skolverket 2011: *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011* Stockholm: Skolverket.
- SOU 1935:10 *Utredning och förslag angående rundradion i Sverige*.
- SOU 1954:32. *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*.
- SOU 1956:13, *Konstbildning i Sverige: Förslag till åtgärder för att främja svensk estetisk fostran avgivet av 1948 års konstutredning*.
- SOU 1965:20, *Radions och televisionens framtid: 1960 års radioutredning*.
- Spigel, Lynn 1992: *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America* Chicago: University of Chicago Press.
- Spigel, Lynn 2001: *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs* Durham & London: Duke University Press.
- Steinfeldt, Thomas 2011: "Ovärdigt spel", *Axess*, 2011:9.
- Stiegler, Bernard 2011: *Technics and time. Vol 3, Cinematic time and the question of malaise*, övers. Stephen Barker, Stanford, Calif.: Stanford University Press
- Stolpe Törneman, Mira & Adam Wickberg Månsson 2015: "Tid, tänkande, teknologi: en intervju med Hans-Ulrich Gumbrecht", i Matts Lindström & Adam Wickberg Månsson (red.). *Universitetet som medium* Lund: Lunds universitet.
- Sturesson Lennart 2005: *TV som undervisningsteknologi*, 1. uppl. Lund: Arkiv.
- Sundin, Bertil 1988: *Musiken i människan: Om tradition och förnyelse inom det estetiska områdets pedagogik* Stockholm: Natur och kultur.
- Sundin, Bertil 1995: *Barns musikaliska utveckling*, 3 uppl. Stockholm: Liber.
- Sundin, Bertil 2003: *Estetik och pedagogik: [i dynamisk balans]* Stockholm: Mareld.
- Söderbergh Widding, Astrid 1997: *Blick och blindhet* Stockholm Bonnier Alba.
- te Heesen, Anke 2002: *The World in a Box: The Story of an Eighteenth-Century Picture Encyclopedia* Chicago: University of Chicago Press.
- Thente, Jonas 2011: "Sven Eric Liedman: 'Hets! En bok om skolan'", *Dagens Nyheter* 2011-01-28.
- Thente, Jonas 2011: "Den digitala lägerelden", *Dagens Nyheter* 2011-08-05.
- Thompson, John B. 2001: *Medierna och moderniteten*, övers. Sven-Erik Torhell, Göteborg: Daidalos.
- Thorslund, Tove, 2013: "A matter of quality: Americanism and public service in early Swedish television", Källén, Anna (red.), : *Making cultural history: new perspectives on Western heritage*, Nordic Academic Press, Lund.
- Thulin, Anna, Kajsa Wiktorin och Petra Werner 1986: *Råd till nutidsmänniskan. 3 filmer av Eric M Nilsson*. C-uppsats i filmvetenskap, Stockholms universitet.

- Thurén, Torsten 1997: *Medier i blåsväder: Den svenska radion och televisionen som samhällsbevarare och samhällskritiker* Stockholm, Norstedt.
- Tillhagen, Carl-Herman & Dencker, Nils, 1949–1950: *Svenska folklekar och danser*, AB Bokverk, Stockholm,
- Tillhagen, Carl-Herman, 1981: *Lek & speltips*, Dagens nyheter's läsarservice, Stockholm.
- Ulvenstam, Lars 1967: *TV – dumburk eller väckarklocka?* Stockholm: Bonnier.
- Unesco 2005: *Unescos konvention om skydd för världens kultur- och naturarv*, Ny uppl. Stockholm: Svenska Unescorådet.
- Unsgaard, Håkan & Ivre, Ivar 1962: *TV och vi* Stockholm: Tiden.
- Walker, John A. 1993: *Arts TV: A History of Arts Television in Britain* London: John Libbey.
- Wallenstein, Sven-Olov (red.) 2006: *Konceptkonst* Stockholm: Raster.
- Wallenstein, Sven-Olov 2008: "Uppfinnandet av estetiken", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 2008:3–4.
- Wasson, Haidee 2005: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* Berkeley: University of California Press 2005.
- Venturi, Lauri 1953: "Film on Art: An Attempt at Classification", *Quarterly of Film, Radio and Television*, 7:4 1953.
- Westerberg, Staffan 2010: *Elvaåringen: [en självbiografisk resa]*, Luleå: Black Island Books.
- Wiklund, Martin 2006: *I det modernas landskap: historisk orientering och kritiska berättelser om det moderna Sverige mellan 1960 och 1990*, Diss. Lund: Lunds universitet.
- William Kubey, Robert & Mihály Csikszentmihályi 1990: *Television and the Quality of Life: How Viewing Shapes Everyday Experience* Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates.
- William-Olsson, Magnus 2011: *Läsningen föregår skriften: poesins aktualitet* Tollarp: Ariel.
- William-Olsson, Magnus (red.) 2013: *Performativ kritik: konstens kunskap, kunskapens konst* Tollarp: Ariel.
- William-Olsson, Magnus (red.) 2014: *Methodos: konstens kunskap, kunskapens konst* Linderöd: Ariel.
- Williams, Raymond 1990: *Television: Technology and Cultural Form*, 2 uppl. London: Routledge.
- Wilson, Colin 1992: *Outsidern*, övers. Nils Holmberg, Lund: Bakhåll.
- Winbladh, Anna & Cecilia Bengtsson (red.) 2003: *Vem väver kejsarens nya kläder?: en antologi om det praktiska lärandets konst* Stockholm: Stockholms hantverksförening.
- Winckelmann, Joachim 2007: *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos.
- Winnicott, D.W. 1971: *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren, Stockholm: Natur och Kultur.
- Wolff, Michael 2015: *Television is the New Television: The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age* New York: Portfolio/Penguin.
- Wood, David (red.) 1991: *On Paul Ricœur: Narrative and Interpretation* London: Routledge.
- Wyver, John 2007: *Vision On: Film, Television and the Arts in Britain* London: Wallflower.
- Wägner, Ria 1961: *Käraste systrar* Stockholm: Bonnier.
- Wägner, Ria 1991: *Rena rama Ria: intryck och hågkomster* Stockholm: Natur och Kultur.
- Zander, Ulf 2001: *Fornstora dagar, moderna tider: bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Diss. Lund: Lunds universitet.
- Zern, Leif & Peo Rask 2013: *Staffan: en ocean av sorg och längtan* Luleå: Black Island Books.
- Zielinski, Siegfried 2006: *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* Cambridge, Mass: MIT Press.

- Ödman, Per-Johan 2007: *Tolkning, förståelse, vetande: hermeneutik i teori och praktik*, 2 uppl. Stockholm: Norstedts.
- Örtegren, Lars-Eric 1960: "Konsten i TV skapar ny publik", *Röster i Radio-TV*, nr 49.
- Östberg, Kjell 2002: *1968 när allting var i rörelse: sextiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna* Stockholm: Prisma.

Övriga källor och referenser

- Intervju med Westerberg av Lotta Ringdahl i Svenska Dagbladet 2009-04-16
- Intervju med Westerberg av M. Janson i Barnkulturbloggen 2011-04-06
- Lag (1978:487) om pliktexemplar av skrifter och ljud- och bildupptagningar
<http://barnkulturbloggen.blogspot.se/p/intervju-med-staffan-westerberg.html> (Malena Janson om Staffan Westerberg i Barnkulturbloggen 6 april 2011)
- <http://humafterlife.uchri.org> (ref till Goldberg)
- <http://icom.museum/> (hemsida ICOM)
- <http://icomsweden.se> (hemsida ICOM Sverige)
- <http://mediehistorisktarkiv.se> (Mediehistoriskt arkivs hemsida)
- <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/379847?programid=1602> (SR hemsida om Ria Wägner)
- <http://tvdags.se/artikel/tvdags-avslojar-stora-forandringar-for-utbudet-i-svts-oppet-arkiv> (TVdags websajt, artikel)
- <http://www.aftonbladet.se/kultur/article18306256.ab> (artikel om Stefan Jarl)
- <http://www.bellmanhuset.se> (hemsida Bellmanhuset)
- <http://www.ep.liu.se/ecp/015/019/ecp015019.pdf> (Katarina Elam)
- <http://www.humlab.umu.se/sv/om-oss/affilierade-forskare/pelle-snickars> (Umeå Universitet Humlab, Snickars intervju om SMDDB)
- <http://www.kaptenstofil.net/stupido/skaggen.php> (Martin Kristensons text om Skäggen)
- <http://www.kulturradet.se/sv/verksamhet/Internationellt/Unesco-ny/Konventionen-om-tryggandet-av-det-immateriella-kulturarvet/> (Kulturrådet ang Unesco immariella kulturarvet)
- <http://www.nordicom.gu.se/sv/tidskrifter/nordicom-information-12006/om-ny-och-gam-mal-mediehistoria>
- <http://www.oppetarkiv.se/> (Öppet arkiv)
- <http://www.raa.se/> (Riksantikvarieämbetets hemsida)
- <http://www.stockholmskallan.se/Soksida/Post/?nid=27030> (Stockholmskällan, om Årsta Gård)
- <http://www.ulfebeling.se/index.html> Hägerstens Gårds hemsida.
- <http://www.ur.se/Produkter/162994-UR-Samtiden-Historien-om-radio-och-tv> (UR:s hemsida, föreläsningsserie)
- <https://www.ici-berlin.org/de/home> (hemsida ICI Berlin för Anke te Heesens resonemang)
- <https://youtu.be/lkk7LwkjZ4s> (TV-kväll med Glänta, med Petra Bauer)
- www.pehrsallstrom.se/huizinga.htm (Per Sällströms hemsida, för diskussion kring Huizinga)
- www.sima.nu/film-gamlin.htm
- www.sima.nu/film-gamlin.htm (Jonas Sima om Yngve Gamlin)

Appendix

Programregister – alla nämnda program

- Aktuellt* sänds kontinuerligt sedan 1958
- Alla friar till kvinnan: fakta och funderingar kring kvinnlöner* 600201, Ingrid Samuelsson
- Allmänna Gränd* 651103, Lena Fürst
- Anderlund och Zettersson* serie 1972, Åke Edin
- Andy Pandý*, serie 1956–1959, Freda Lingstrom
- Anita och Televinken*, serie 1964–1970, Anita Lindman Lamm
- Apropå ord som kommunikation, begriplighet, makt, ensamhet* 1979, repris 091021, Eric M. Nilsson/Lennart Ehrenborg
- Att leva är att våga* 640421, Ingrid Samuelsson/Maj Ödman
- Att vara eller inte få vara* 690609, Eric M. Nilsson/Lennart Ehrenborg
- Att vara på torken* 601128, Åsa Holmsen
- Avfolkning i norr* 630701, Eric Forsgren
- Babylon i knallebygd. Om Borås i förvandling* 660118, Bengt Gustafsson
- Bada i Mölle* 590816, Lasse Holmqvist
- Bakgårdsfantasteri* serie 1963, Staffan Westerberg
- Balettskolan* serie 1965, Per Öhnell
- Barn berättar i bild* 660609, Maj Ödman
- Barn bland målningar och skulpturer* skol-TV-serie 1965, Staffan Westerberg
- Barn i konst* 630108, Maria Olbe
- Bepevaland* 680508, Beppe Wolgers
- Bepes godnattstund*, serie 1968–1974, Ulla Berglund
- Bepes Världshus* serie 1969, Lars Orup/Christian Stannow
- Berömda samtida* serie 1957, Gert Engström
- Beskrivning av en tankes rörelse* 671021, Lars Lennart Forsberg
- Besök hos husläkaren* 621205, 660504, Sören Engelbrektsson
- Bialitt: underhållning från en skånsk gästgivaregård* serie 1961–1962, Lasse Holmqvist/Christina Hellstedt
- Bild på dig* 670129, Kristian Romare
- Bilderbok av baby* serie 1957–1958, Ingrid Samuelsson/Åsa Holmsen
- Blå Tornet* 580519, Gunnar Ollén
- Bokhunger: en ung mans läsupplevelse en regnig och vild sommar* 650922, Lennart Engström
- Bombi Bitt och jag* serie 1968, Bengt Lagerkvist
- Bro bro breja stockar och stenar* 630713, Mona Sjöström
- Bro, bro och väggar* 641219, Lars Lennart Forsberg
- Broster, broster* serie 1971, Lars Lennart Forsberg
- Bråkiga Teatern* serie 1968, Staffan Westerberg/Lasse Werner

Bure bure bränne, trin tran tränne: vi leker gamla lekar 630706, Mona Sjöström
Bära bära bulten bak fyra fiskar på ett fat 630803, Mona Sjöström
Comedia 630419, Bo Hermansson
Concerto 631229, Lasse Sarri
Daghem, hemhjälp, kollektivhus m.m.: vi ventilerar familjefrågor 640317, Maria Olbe/Ingrid Samuelsson
Dan före dan före dopparedan serie 1958–1959, Ria Wägner
De drogo västerut. Program inför Minnesotajubileet. Om emigrationen till Amerika 580506, Åsa Holmsen
De flyttade till Hällefors 621105, Victor Lindgren
Den inre och yttre rymden: från en utställning på Moderna museet 660201, Kristian Romare
Den prosaiska knölen 620107, Olle Berglund
Det bara händer serie 1972–1973, Staffan Westerberg/Lasse Dahlberg
Det gäller dammsugare: vi läser annonser 580410, Ingrid Samuelsson
Det hände sig är noll: bibliska motiv skildrade i barnteckningar 641225, Mona Sjöström
Det här är mitt jobb serie 1966, Ingrid Edström/Lennart Rudström
Dokument 65, serie 1965, Karl-Axel Sjöblom
Dr Kostas 660326, Lars Lennart Forsberg
Du också. Om en metod för estetisk fostran 670131, Ingrid Samuelsson
Där nere i parken ... 630209, Åke Söderqvist
Där är du, här är jag Jullovsserie 1971–1973, Beppe Wolgers
Electronics – ett dansmönster i folkviseton 630309, Hans Lagerkvist
En av dessa mina minsta 660125, Ingrid Ekeström/Karl-Axel Sjöblom
En gyllene framtid 820407, Eric M Nilsson
En historia till fredag serie 1965, Åke Falck
En målare målar 620806, Inger Hellström
En stockholmskrönika från sekelskiftet 620409, Ivar Ivre
En torrnålsgravöv 630504, Lennart Ehrenborg/Lars Lennart Forsberg
En vandringsman: luffaren Gustav Hermansson i Nykil intervjuas av Larz-Thure Ljungdahl 640708, Larz-Thure Ljungdahl
En vecka i parken: sommarminne från Västerås folkpark 570107, Kåge Sigurth
Enastående konsttillfälle 680508, Birgitta Bergmark
Estrad serie 1967–1968, Karin Falck
Ett avtal kommer till 640512, Lennart Hydbom/John Sune Carlssons
Ett nät av drömmar 571007, Lennart Ehrenborg/Torbjörn Broberg
Exercishuset som blir museum 580506, Torbjörn Axelman
Fantasimissimo 670902, Beppe Wolgers/Bo Hermansson
Fasad 631103, Karl Haskel/Beppe Wolgers
Felindaskolan, serie 1957, Brita Schlyter
Flanör. Jan Olof Olsson och Sten Dahlgren kåserar om Strindbergshuset vid Karlaplan i Stockholm 650710, Jan Olof Olsson/Sten Dahlgren
Fogliga flickor och tuffa killar: spekulationer kring ett traditionellt mönster om könsroller hos barn 660618, Ingrid Samuelsson

Fort skyndar tiden som en ström 631231, Anders Frostensson/Svenolow Olsson
Fosterbarn. Lagparagrafer och verklighet 631022, Åsa Holmsen/Ingrid Ekeström
Frank Heller berättar serie 1966, Frank Heller/Gunnar Serner
Fri Entré, serie 1966, varierande producenter
Fri såsom bilden 670207, Kristian Romare
Fråga doktorn serie 2003 och kontinuerligt
Fråga Lund serie 1962–2000, Christina Hellstedt/Jan-Öjvind Swahn
Från bondby till lyxkrog 640525, Lasse Holmqvist
Från drama till dans 651114, Per Öhnell
Från festsal till scen: dansen under 1700-talet 651010, Per Öhnell
Från idrott till konst: dansen under 1500- och 1600-talen 651003, Per Öhnell
Främling i folkhemmet 620205, Karl-Axel Sjöblom
Fundament 631208, Karl Haskel/Beppe Wolgers
Fyra målare 640618, Birgitta Bergmark/Lars Boberg
Fyra, fünf, sex 621215, Åke Edin
Fågel i min hand 641213, Rolf Zandén/Tyra Lundgren
För de yngsta serie 1960, Staffan Westerberg
Förr låg fjärden blank 660717, Karl-Axel Sjöblom
Galleriet serie 1962–1963, Lars Krantz/Staffan Lamm
Galärerna 690718, Lars Lennart Forsberg
Gamla Gefle 670615, Lars Madsén
Gestalt och gycklare 671202, Lars Lennart Forsberg
Gille i köket: Lars Madsén bjuder på underhållning serie 1962–1963, Lars Madsén
Gissa mitt jobb serie 1958–1960, Karl Haskel
Glömmer du – så minns vi allt 651218, Beppe Wolgers/Åke Söderqvist
Goda vänner, trogna grannar 651130, Per Gunvall
Govännens historier serie 1970–1971, Staffan Westerberg
Gröna Hund 621117, Karl Haskel/Hans Alfredson/Tage Danielsson
Gula Hund 660106, 660108, Hans Alfredson/Tage Danielsson
Gustavianskt serie 1964, Lennart Ehrenborg
Göra bilder alltså 641230, Lars Lennart Forsberg
Habo kyrka 661225, Lars Madsén
Han minns det som igår 660812, Karl-Axel Sjöblom
Handaslöjd av idag: hur den folkliga slöjdtraditionen bevarats och utvecklats inom hemslöjden
 630910, Maria Olbe
Hans Leygraf i kretsen av sina elever serie 1964, Lars Egler
Happening 651228, Lars Krantz
Happy Days 620310, Hans Lagerkvist
Har ni tänkt på att foto ... 650425, Kristian Romare
Hemma serie med varierande titlar 1956–1966 och 1970–1978, Ria Wägner
Hemma och borta 640122 och 640127, Ingrid Samuelsson/Maria Olbe
Herkules Jonssons storverk serie 1969, Tage Danielsson
Herr Ingentings funderingar serie 1974, Staffan Westerberg

Hon broderade fantastiska konstverk 620103, Roland Hjelte
Horisont, serie 1960–1964, Lars Boberg/Ingemar Leijonborg m.fl.
Hos Charlotte Berlin i Ystad: En visit på Sveriges minsta museum 580723, Gunnar Ollén
Hos doktorn serie 1957–1961, Lasse Holmqvist m.fl.
Hos fader Gunnar 600508, Lasse Holmqvist
Hr M Ljung, Valhallavägen 117 2trög 641226, Hasse Ekman/Björn Lindroth/Beppe Wolgers
Hur kan folk bo här? 650606, Olle Berglund
Hur lera blir stengods i Tyra Lundgrens ateljé på Gotland 641213
Hur not blir ton i skola med skalor 630308, Bo Billén
Hus och stad serie 1961, Lennart Holm
Hvar fjortonde dag: Ulf Thorén visar aktuella rörliga bilder för intellektella serie 1965–1972, Ulf Thorén
Hylands hörna serie 1962–1972, Lars Madsén/Allan Schulman/Lennart Hyland
Hälsokvarten serie 1958, Ingrid Samuelsson
Hänt i veckan serie 1962–1963, Ulf Thorén/Åke Söderqvist
Hänt var det här 641205, Lars Lennart Forsberg
Här kommer Petter serie 1963, Kåge Gustafsson/Hans Peterson
Här är det vackraste land jag sett i Sverige 620513, Gunnar Ollén
Häxritt över Stockholm: ett besök i Blåkulla 590326, Ingrid Samuelsson
Höga huvudsaker 590102, Lasse Holmqvist
Hör min bedärande sommarvals 601029, Åke Falck
I alla fall, bland målare och modeller 640603, Hans Lagerkvist/Carl Gyllenberg
I alla fall, ett underhållningsprogram om gubbar och båtar 650716, Carl Gyllenberg
I fråga satt, serie 1964, Karl Axel Sjöblom/Lennart Hydbom
I förbifarten serie 1962–1963, Åke Söderqvist m.fl.
I rampljuset serie 1961, Hans Lagerkvist
I utrikes ärende 630814, Lennart Hydbom/John Sune Carlsson
Innan det försvinner 641107, Lars Lennart Forsberg
Jag bor vid ett rastställe 620715, Lars Madsén
Jag väntar inget svar 610114, Gösta Werner/Lennart Ehrenborg
Johan Ekberg 640426, Jan Troell
Just nu, serie 1961–1968, Nils Linnman/Gert Engström
Kapten Bäckdahl, serie 1958–1960, Arne Arnbom
Kaskad 620210, Åke Falck
Klink, droodlar och tugg 651127, Beppe Wolgers
Kludda krumelurer 620519, Ingrid Edström/Staffan Westerberg
Knacka på hos Staffan och Eva i det blå serie 1968, Staffan Westerberg
Knallar 630216, Lennart Ehrenborg/Runex Englundh
Knutten och spätten: funderingar om mod och följsamhet i klädedräkten 580627, Ingrid Samuelsson
Kom hjärtans fröjd. Toner i svensk folklöre 610618, Arne Arnbom
Kommer så saktelig: episod om våren 600507, Åke Falck
Kompositioner för television 650513, Lars Egler
Konstapropå serie 1957–1962, Hans Eklund/ Lennart Ehrenborg

Konsten att härda ut 630928, Karin Falck/Beppe Wolgers
Konsten att se serie 1961, Lennart Ehrenborg
Konsten att vara snäll 631012, Karin Falck/Beppe Wolgers
Konsten är lång: ett program om att måla, sälja och köpa en tavla 620318, Lars Boberg/Birgitta Bergmark
Konstgjorda Pompe (Gröna Hund) 631231, Hans Alfredson/Tage Danielsson
Konsument 69 serie 1969, Ingrid Samuelsson
Konsumenten bestämmer serie 1962, Ingrid Samuelsson
Konsumentens brevlåda serie 1962–1964, Ingrid Ekeström m.fl.
Konsumentrutan serie 1959–1961, Ingrid Samuelsson m.fl.
Kråkguldet serie 1969, Leif Krantz
Kullamannen serie 1967, Leif Krantz
Kulturen i Lund. Apropå till jubileumsåret 571027, Gunnar Ollén
Kvartett 630807, Karl Haskel/Beppe Wolgers
Kvinna i småstad: fakta och funderingar om önsknings-, möjligheter och fördomar på arbetsmarknaden. 660510, Åsa Holmsen
Kvinnan i veckopressen. En fråga om dröm eller verklighet? 580328, Ingrid Samuelsson
Kvitt eller dubbelt/Tiotusenkronorsfrågan serie 1957–1961, Nils Erik Bæhrendtz, Bo Rehnberg (programledare)
Kvällsvisit hos Ria 581104, Ria Wägner
Kära svärmor: kråkor i kanten oss kvinnor emellan 630820, Ingrid Samuelsson
Kärlek och trolldom: baletten under det senare 1800-talet 651024, Per Öhnell
Landskapsleken serie 1964–1965, Allan Schulman
Lekhörnan serie 1960–1961, Eva Larsson
Lera med variationer, keramiska material i hushållsbruk 621218, Maria Olbe
Leva i små villkor: ett reportage kring frågan om fattigdom i Välfärdsverige 650218, Rune Ruhnbro
Leve Stockholm!: ett program om August Blanche och hans stad 620304, Bo Bjelfvenstam
Lilla Paris 591013, Erik Hjalmar Linder/Roland Bengtsson
Lilla samhället serie 1964, Ingrid Samuelsson/Maria Olbe
Lisa Dal gick på bal 630727, Mona Sjöström
Liv och leverne i gamla Sverige: Kulturhistorisk rapsodi serie 1958–1959, Lennart Ehrenborg
Lund-Trelleborg 600807, Lasse Holmqvist
Långpromenad i Eken 660704, Gunilla Marcus
Låtar i lovart 670826, Åke Edin/Gottfried Grafström
Make it new 841028, Eric M Nilsson
Mamma utan ring: ett reportage om ogifta mödrar 620305, Birgitta Bergmark/Lars Boberg
Mammas och pappas jobb serie 1958, Gunnar Skoglund/Mac Ahlberg
Man i skogen 630505, Lasse Holmqvist
Marknad 650206, Lars Lennart Forsberg
Med nattpatrullen på Stockholms gator 580127, Kåge Sigurth
Medan andra pyntar. Sju herrar underhåller. Uppesittarkväll 651223, Åke Söderqvist/Tage Danielsson
... men ingen säger varför Jeppe super 601017, Åsa Holmsen

Mentalsjukvård serie 1966, Monica Kempe/Staffan Lamm
Mer arbete i Årjäng 641008, Ingrid Samuelsson
Merambello 660312, Lars Lennart Forsberg
Miljoner under jorden 1964, Lennart Hydboms och John Sune Carlssons
Min mamma hade fjorton barn 011225, Lars Lennart Forsberg
Modiga, mindre män serie 1967 Olle Nordemar/Leif Krantz
Modul 631117, Karl Haskel/Beppe Wolgers
Monopolets blandning 620303, Karl Haskel/Tage Danielsson/Hans Alfredson
Mosebacke monarki serie med varierande titlar 1967–1970, Hans Alfredsson/Tage Danielsson
Multikonst – hela Sverige går på utställning 670211, Kristian Romare
Multikonstifikt 670220, Kristian Romare
Musikalisk Salong serie 1964–1966, Jan Sederholm/Anders Jansson
Musikfrågan serie 1964–1998, Sten Broman
Målarens öga 680102, Kristian Romare
Nina Nora Nalle serie 1961, Åke Falck
Norra Smedjegatan 5: Staffan Lamm besöker hyresgästerna i ett gammalt hörnhus i Stockholm
650914, Staffan Lamm
När mamma var liten serie 1966, Ulf Schenkmanis
Om skolor och utbildning 641006, Ingrid Samuelsson
Onkel Thores stuga serie 1967, Karl Haskel/Thore Skogman
Oron som lugnar. Ett program om rörliga ting från förr och nu 600511, Ingrid Samuelsson
Pajas, ack ja 630601, Bo Hermansson
Pappas dockor 651223, Lennart Ehrenborg/Lars Lennart Forsberg
Parkfolk 620901, Lars Krantz/Lars Boberg
Passageraren 660105, Eric M. Nilsson/Lennart Ehrenborg
Pastorn med karusellgreppet 590420, Lasse Holmqvist
Pellepennan och Suddagumman, serie 1965–1970, Gunnel Linde och Ulf Löfberg
Personligt 680428, Jan Hemmel
Peter och hans kamrater 670120, Maj Ödman
Petter kommer igen serie 1964, Kåge Gimtelli/Hans Peterson
Poesi och riter serie 1965, Per Öhnell
Porträtt av en stad, serie 1969, Bengt Forslund
Porträtt av en ung flicka: Om Karin Boyes tonårsdiktning 670713, Tone Bengtsson
Porträtt av Åsa 650807, Lennart Ehrenborg/Jan Troell
Prisma serie 1959–1962, Torbjörn Axelman
Psykisk hälsa och ohälsa serie 1959, Ingrid Samuelsson/Olle Lindgren
Psykosfär 650410, Eric M. Nilsson/Lennart Ehrenborg
På den tiden serie 1958–1959, Ingegerd Granlund
På luffen serie 1959–1961, Lasse Holmqvist
På äldre dar: ett litet magasin om kläder, möbler och mat 620130, Åsa Holmsen
Pär Kyrkomålare 670515, Kristian Romare
Regnbåglandet serie 1970, Hans Dahlberg/Roger Benson
Reklamfolk 670225, Lars Lennart Forsberg

Relief 631201, Karl Haskel/Åke Söderqvist
Revolution och romantik 651017, Per Öhnell
Riedaiglia 670925, Lars Egler/Georg Riedel
Saken är biff 621204, Olle Berglund
Schlagerland 611230, Kåge Sigurth
Segment 631110, Karl Haskel/Beppe Wolgers/Lasse O'Månsson
Si, viskarlen kommer 600430, Åke Falck
Sista april: Värliga stämningsbilder 580430, Åke Falck
Självhushåll: Gammalt gotländskt bondeliv i ord och bild 650503, David Ahlquist
Skolor och utbildning serie 1964, Maria Olbe/Christian Stannow
Skuggdans 580605, Henrik Dyfverman
Små gröna äpplen 691128, Torbjörn Axelman
Snillen spekulerar serie 1959–2000, Ingemar Leijonborg/Bengt Feldreich.
Snusdosan 681212, Lasse Holmqvist
Sommarlov i skärgården 1958, Lars Lennart Forsberg
Sommarmorgon i storstaden 630330, Staffan Lamm
Sommarsverige: vår stuga i Skåne 580831, Lasse Holmqvist
Sommarsverige: Salta bad, ål och snustobak 580803, Lasse Holmqvist
Sommarsverige: Skanör-Falsterbo 580817, Lasse Holmqvist
Sommarsverige: Sommarvalsen 580810, Bengt Röhlander
Sommarsverige: Trollskogens Picasso 580720, Gunnar Ollén
Sommarsverige: Tältstad 580713, Bengt Röhlander
Spel eller skådespel 690429, Jan Sederholm/Karl-Erik Welin
Splattra 640523, Åke Edin/Gottfried Grafström
Splattra II 650220, Åke Edin/Gottfried Grafström
Stad: ett filmkåseri 600531, Jan Troell
Stockholm 12 timmar: Arne Weise berättar om människor i storstad om natten 650316, Arne Weise
Strax före midnatt 651224, Bernt Callenbo
Streck, former och färg 621030, Maria Olbe/Jan Thomaeus
Strövtåg| Strövtåg i folkhemmet serie 1958–1964, Karl-Axel Sjöblom/Lars Ag
Strövtåg. 56 år – för gammal? 580427 Lars Ag/Karl-Axel Sjöblom
Stubbar blir Gubbar serie 1963, Staffan Westerberg
Stålet, människan och framtiden 620613, Karl-Axel Sjöblom
Svarta svanar och stora elefanter 650525, Ingrid Samuelsson/Maj Ödman
Svenska öden serie 1963, Hans Alfredson/Tage Danielsson
Sveriges ansikte serie 1963, Bo Bjelvenstam/Lennart Ehrenborg
Synvillan 630403, Bengt Anderberg/Roland Eiworth
Sådan är atomen serie 1957, Lars Ag/Bengt Feldreich
Så går en dag i Linneryd 620424, Ingrid Samuelsson
Så var det förr 590825, Bengt Röhlander
Söndagsbilagan serie 1960–1962, Kåge Sigurth
Tala med barnen: hur ska vi ge riktig sexualupplysning 670510, Maria Olbe
Tavelförstöraren 671007, Lennart Ehrenborg

Teatern i hatten, musiken i fickan serie 1970, Staffan Westerberg
Tekniskt Magasin serie 1957–1987, Erik Bergsten
Television: den förträfflige herr Thorén strövar fritt serie 1964, Ulf Thorén
Tentamen i Lund serie 1963, Lasse Holmqvist
Teskedsgumman serie 1967, Ingrid Samuelsson
Tidernas program 660813, Åke Edin
Tid för annat serie 1964–1967, Gunilla Marcus m.fl.
Till vilket pris 670516, Margareta Wästerstam
Timmen serie 1967–1968, varierande producenter
Titta, leka, lära serie 1966–1969, Jeanette von Heidenstam
Tre generationer: studentska förr och nu 620711, Ingrid Samuelsson
Tro, tro 630624, Karl-Axel Sjöblom
Trollskogens Picasso 580720, Gunnar Ollén
Träna med TV serie 1963–1973, Bengt Bedrup
Träskor 590607, Lasse Holmqvist
Turnéfolk 670422, Lars Lennart Forsberg
TV! Nedslag i Sveriges Televisions historia 960911
Två faror hotar mänskligheten, ordning och oordning 720221, Eric M. Nilsson/Lennart Ehrenborg
Tycke och smak serie 1965, Birgitta Bergmark
Ugglan på vinden serie 1960, Lilian Runestam
Ungdom och brott serie 1960, Åsa Holmsen/Roland Hjelte
Ungdomens järnväg 681208, Lars Lennart Forsberg
Ur den svenska fattigdomens historia 571124, Lennart Ehrenborg
Utan gräns 601126, Åke Falck
Vad kvinnan kan, vill och får: fakta och funderingar om arbetslivet 660412, Ingrid Samuelsson
Vara i brännpunkt serie 1965–1966, Ingrid Samuelsson/Maria Olbe
Varan och vi serie 1961–1962, Ingrid Samuelsson
Varför blev han förbannad? 690104, Lars Lennart Forsberg
Vem tror du att du är? Serie 2009
Vem älskar Yngve Frej 731024, Lars Lennart Forsberg
Verkstadsfolk 670520, Lars Lennart Forsberg
Vet ni var serie 1958, Torbjörn Axelman
Veta-välja, serie 1967, Margareta Wästerstam/Maria Olbe
Vi går på museum. Konsthallen i Lund 610413, Kåge Gimtell
Vi hade en pappa 651113, Åke Söderqvist/Rolf Carlsten
Vi slappa: ett jazzmusikaliskt mellanspel för tonåringar 631001, Staffan Westerberg
Vi som stretar och drar en dag serie i 6 avsnitt 1964, Ingrid Edström/ Monica Andrae
Vi tvättar, ni tvättar, de tvättar 621113, Ingrid Samuelsson
Vidskepelse förr och nu serie 1964, Ulf Schenkmanis
Viggen Viggo 551202, Bertil Danielsson
Vilken tavla? 660109, Torbjörn Olausson
Villervalle i Söderhavet serie 1963, Torgny Anderberg/Gösta Blixt
Vilse i pannkakan, serie 1975, Staffan Westerberg

Vår inre verklighet 580203, Ivar Ivre
Våren i Norden 620426, Lars Ag/Monica Zetterlund
Vägskälet som växte 641215, Ingrid Samuelsson/Maria Olbe
Välfärd i fara 670517, Karl-Axel Sjöblom/Lennart Hydbom
Who Do You Think You Are? Serie 2004–2015
Yrkesfolk serie 1967, Lars Lennart Forsberg
Zetterlund och Westerlund serie 1974, Åke Edin
Året på ön 641011, Bertil Danielsson
Ädla skuggor, vördade fäder 600527, Lennart Ehrenborg

Personregister

Årtal anges inte vid nu levande personer. I vissa fall saknas uppgift.

- Abrahamsson, Ulla B. 31
Ag, Lars 19
Alfredsson, Hans 171
Andersson, Dan (1888–1920) 191
Andersson, Emil 129, 130, 132
Andersson, Gustav 19
Andersson, Jan 81
Andersson, John 134f
Andersson, Karl-Einar 114, 115
Andersson, Linus 32
Aristoteles (384 f.kr–322 f.kr) 48, 110, 142, 144, 145
Arnbom, Arne (1922–1975) 64
Aspenström, Werner (1918–1997) 185
Assmann, Jan 44, 203
Augustinus, Aurelius (354 e.kr–430 e.kr) 56, 57, 142, 189, 190, 194, 195
Bachtin, Michail (1895–1975) 37
Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714–1762) 47, 219
Bellman, Carl Michael (1740–1795) 148, 149, 150, 151
Benjamin, Walter (1892–1940) 42, 45, 97, 122, 138, 139
Bennett, Tony 34
Bergman, Ingmar (1918–2007) 21, 172
Bergmark, Birgitta (1934–1999) 65
Bergsten, Erik (1923–2016) 18
Berlin, Charlotte (1841–1916) 112
Bizet, Georges (1838–1875) 180
Bjelvenstam, Bo 18
Björclin, Ulf (1933–1993) 21
Blanche, August (1811–1868) 112
Blomskan 118
Boberg, Lars 20, 65
Bolter, Jay David 36, 60
Borg, Margareta 31
Boustedt, Christer (1939–1986) 183
Boye, Karin (1900–1941) 112
Broby Johansen, Rudolf (1900–1987) 64
Broman, Sten (1902–1983) 16, 21
Bruhn, Jørgen 36, 37
Bruner, Jerome S (1915–2016) 109
Burgess, Anthony (1917–1993) 24
Burling, Clas 180
Burman, Anders 27, 28
Calder, Alexander (1898–1976) 63
Callenbo, Berndt (1932–2011) 145, 154
Cézanne, Paul (1839–1906) 38
Chrispin 91, 92, 93, 95, 96
Connolly, Maeve 34, 35
Cook, Nicholas 37
Csikszentmihalyi, Mihaly 170
Cullberg, Birgit (1908–1999) 63
Dahlgren, Sten 112
Danielsson, Bertil (1914–1982) 18
Danielsson, Tage (1928–1985) 171, 172
de Gaulle, Charles (1890–1970) 10
Derkert, Carlo (1915–1994) 86
Djerf-Pierre, Monica 31
Domnérus, Arne (1924–2008) 21
Duchamp, Marcel (1887–1968) 32
Edin, Anna 31, 32
Edin, Åke (1931–1993) 179, 199
Ehrenborg, Lennart 18, 61, 62, 64, 72, 190
Ekborg, Lars (1926–1969) 168

- Ekeström, Ingrid 65
 Elam, Katarina 46, 47
 Engkvist, Olle 86
 Englundh, Runex (1929–1979) 63
 Erikson, Erik H. (1902–1994) 165
 Eriksson, Christian (1858–1935) 99
 Falck, Åke (1925–1974) 139, 140, 154
 Feiffer, Jules 184
 Feldreich, Bengt 18
 Fogelström, Per Anders (1917–1998) 67, 150
 Forsberg, Lars-Lennart (1933–2012) 16, 62,
 190, 191, 196, 199
 Forsgren, Eric 65
 Frängsmyr, Tore 27, 29
 Furhammar, Leif (1937–2015) 18, 19, 30, 59
 Gadamer, Hans-Georg (1900–2002) 40, 43,
 45, 48, 49, 50, 51, 54, 86, 96, 97, 103, 108,
 133, 138, 142, 145, 152, 158, 160, 164, 165,
 166, 178, 181, 183, 187, 195, 198, 201, 203
 Gamlin, Yngve (1926–1995) 161, 171
 Geijer, Eric Gustaf (1738–1847) 122
 Gerhard, Karl (1891–1964) 139
 Gillsäter, Sven (1921–2001) 18
 Granlund, Ingegerd (1903–1978) 9
 Grusin, Richard 36, 60
 Gullberg, Hjalmar (1898–1961) 90
 Gustafsson, Rune (1933–2012) 180
 Gustavsson, Bernt 28, 110
 Hadenius, Stig (1931–2010) 31
 Halbwachs, Maurice (1877–1945) 44, 203
 Hallberg, Bengt (1932–2013) 21
 Hanson, Lena 168
 Heller, Frank (1886–1947) 112
 Hjort, Madeleine 32
 Holdsworth, Amy 34, 35
 Holmqvist, Lasse (1930–1996) 119, 120, 121,
 123, 124, 125, 127–137, 153, 204
 Holmsen, Åsa (1916–2008) 65, 66, 119
 Huizinga, Johan (1872–1945) 159, 160, 164,
 165, 198
 Hultén, Pontus (1924–2006) 113
 Hyland, Lennart (1919–1993) 16, 90, 160
 Häger, Olle (1935–2014) 18, 31
 Högstedt, Josef/Pälle Näver (1897–1986).
 123–126, 153
 Ivre, Ivar (1918–2008) 80
 Jacotot, Jean Joseph (1770–1840) 53, 54
 Jakt-Petter 118
 Janson, Malena 33, 184
 Jesus 67, 114
 Johansen, Egil (1934–1998) 180
 Johansen, Rudolf Broby (1900–1987) 64
 Johansson, Jan (1931–1968) 18, 21, 172, 180,
 197
 Johansson, Vendela 121, 122, 153, 154
 Johnson, Eyvind (1900–1976) 73
 Joyce, James (1882–1941) 24
 Judas Iskariot (d. 33 e.kr.) 114
 Jülich, Solveig 31
 Järegård, Ernst-Hugo (1928–1998) 146, 147
 Kaplan, Rachel 55
 Kaplan, Steven 55
 Key, Ellen, (1849–1926) 11, 25, 26, 29
 Key-Åberg, Sandro (1922–1991) 22
 Kitt, Eartha (1927–2008) 139
 Kleberg, Madeleine 32, 33
 Kronberg, Julius (1850–1921) 100
 Lanham, Richard A. 55
 Laretei, Käbi (1922–2014) 21
 Larsson, Hans (1862–1944) 11, 26
 Leygraf, Hans (1920–2011) 21
 Liedman, Sven-Eric 28, 29, 55
 Lindfors, Lill 179, 184
 Lindblad, Jan (1932–1987) 18
 Linde, Ulf (1929–2013) 27, 55
 Linder, Anders 173, 184
 Lindfors, Lill 184
 Lindgren, Victor 65
 Lindqvist, Frej 146
 Lindqvist, Gunilla 158
 Lindström, Ulla 86
 Lot 177
 Ludvigsson, David 31
 Lundell, Patrik 31
 Madsén, Lars (1904–1974) 89, 90, 105
 Malmsjö, Jan 89, 90, 105, 139

- Malraux, André (1901–1976) 9, 10, 14, 41, 42, 43, 44, 52, 57, 80, 86, 89, 97, 109, 201, 203
- Mangs, Sune (1932–1994) 169
- Marcus, Gunilla 147, 155
- Mattson, Johnny (1906–1970) 91, 96
- McDuff, Brother Jack (1926–2001) 176
- McLuhan, Marshall, (1911–1980) 36, 37, 38, 39
- Merleau-Ponty, Maurice (1908–1961) 38, 47, 70
- Michelangelo (1475–1564) 9
- Mill, John Stuart (1806–1873) 28
- Milles, Carl (1875–1955) 99, 102
- Milner, Marion (1900–1998) 166
- Mitchell, W.J.T. 36, 37
- Moberg, Vilhelm (1898–1973) 73
- Molander, Bengt 48, 55
- Nerman, Bengt 27
- Nichols, Bill 60, 86, 104
- Nielsen, Monica 146, 171, 174, 175, 176
- Nilsson, Eric M. 16, 23, 54, 62
- Nilsson, Kristina (1843–1921) 121
- Nilsson, Malin 31
- Nora, Pierre 44
- Nordberg, Karin 25, 26
- Nordmark, Dag 30
- Nylén, Leif (1939–2016) 27
- Näsström, Gustaf (1899–1979) 19
- Näver, Pälle/Josef Högstedt (1897–1986) 123–126, 153
- O'Månsson, Lasse (1931–1988) 23
- Olbe, Maria 62, 86, 106
- Olof den helige, (995 e.kr.–1030) 129
- Olsson, Jan Olof/Jolo (1920–1974) 112
- Olsson, Julia 82
- Olsson, Oscar (1877–1950) 26
- Ong, Walter J (1912–2003) 45, 107, 109, 139, 153
- Peter 185, 186, 187, 188
- Petra 101
- Picasso, Pablo (1881–1973) 9, 63
- Plantinga, Carl R 61, 86, 105
- Platon (428 f.kr.–348 f.kr.) 48, 157
- Porres, Nannie 168
- Ramel, Povel (1922–2007) 169
- Rancière, Jacques 44, 45, 52, 53, 54, 55, 79, 105, 182, 183, 189, 195, 198, 199, 204
- Ricœur, Paul (1913–2005) 45, 51, 141, 142, 143, 144, 145, 153
- Riedel, Georg 21
- Romare, Kristian (1926–2015) 113, 153
- Rosell, Hermann (1893–1969) 64
- Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778) 26
- Ruhnbro, Rune (1918–2008) 65
- Rynell Åhlén, David 33, 34
- Rönnberg, Margareta 33
- Saito, Yuriko 46
- Samuelsson, Ingrid 16, 22, 62, 66, 67, 80, 105
- Sandberg, Inger 143
- Sandelin, Börje (1926–1970) 190, 191, 192, 193, 194
- Sandstedt, Birgitta 161
- Schenkmanis, Ulf (1934–2004) 143, 154
- Schiller, Friedrich von (1759–1805) 158, 159, 160, 165, 166, 178, 182, 198
- Schuback, Marcia Sá Cavalcante 200
- Sergel, Tobias (1740–1814) 149
- Serner, Håkan (1933–1984) 22
- Siegård, Pär Sigurd (1887–1961) 114, 115, 116, 117, 153
- Sigurth, Kåge (1918–1993) 65
- Silverstone, Roger 61, 105
- Simes-Greta 119
- Simes-Ville/August Wilhelm Jansson 118, 119, 121, 122, 153, 154
- Simon, Claude (1913–2005) 23
- Sjöberg, Alf (1903–1980) 9
- Sjöberg, Birger (1885–1929) 112
- Sjöblom, Karl-Axel (1923–1982) 19, 117, 118, 153
- Sjögren, Olle 30
- Sjöström, Mona 162, 198
- Skogman, Thore (1931–2007) 21
- Snickars, Pelle 31, 39
- Spigel, Lynn 33, 34
- Stjernqvist, Marianne (1924–1991) 145, 146

- Stoy, Johann Siegmund 108
 Stravinskij, Igor (1882–1971) 24
 Strindberg, August (1849–1912) 112, 148
 Sucksdorff, Arne (1917–2001) 18, 73
 Sundgren, Per 28
 Sundqvist, Anna (1943–2010) 172, 173
 Svensson, Barbro ”Lill-Babs” 173
 Söderberg, Hjalmar (1869–1941) 112, 150
 Söderqvist, Åke (1933–1987) 171, 173, 174, 199
 Söderström, Elisabeth (1927–2009) 23
 Sörenson, Margareta 184
 Taube, Evert (1890–1976) 139
 Taube, Sven-Bertil 149
 Tegnér, Esaias (1782–1846) 28, 127
 Thomaeus, Jan 86
 Thorén, Ulf (1929–1978) 23
 Thorslund, Tove 33
 Thurén, Torsten 28
 Thuresson, Svante 173, 176
 Tillhagen, Carl-Herman (1906–2002) 112, 162, 163, 164, 165
 Trenter, Stieg (1914–1967) 151
 Troell, Jan 62, 72, 73, 105
 Trotzig, Ulf (1925–2013) 113
 Ulvenstam, Lars 20
 Wahlberg, Malin 31
 Wallentin, Carl 63
 Weibull, Lennart 31
 Welin, Karl-Erik (1934–1992) 63
 Werner, Lasse (1934–1992) 118, 184
 Westerberg, Staffan 183, 184, 185, 188, 189, 199, 204
 Westerlund, Catrin (1934–1982) 167, 168, 172, 179
 Vesterlund, Per 31
 Widerberg, Bo (1930–1997) 72, 176
 Wiklund, Martin 40, 41
 Villius, Hans (1923–2012) 18, 31
 Winnicott, Donald W. (1896–1971) 46, 165, 166, 184, 198, 199
 Wolgers, Beppe (1928–1986) 23, 166, 167, 168, 169, 171–177, 199, 204
 Vygotskij, Lev (1896–1934) 158
 Wägner, Ria (1914–1999) 9, 10, 80–85, 97–105, 137, 203, 204
 Zander, Ulf 40
 Zetterlund, Monica (1937–2005) 169, 172, 173, 179, 180
 Årstafrun/Märta Helena Reenstierna (1753–1841) 149
 Åsa (Ljunger) 57, 59, 62, 65, 66, 72, 73–79, 104, 105
 Ödman, Maj (1915–2009) 62
 Östberg, Kjell 27

Svensk television ställdes från början 1956 i allmänhetens tjänst med rötterna i en folkbildningstradition. Men en viktig faktor var också att producenterna bakom programmen var enskilda individer, ofta med akademisk utbildning och kulturhistoriskt engagemang. Resultatet av detta var en omfattande mängd program med en självständig och varierad estetik, utan tydlig avsikt att företräda ett klassiskt bildningsideal. Avhandlingen lyfter fram detta idag bortglömda material med stor tematisk spännvidd som visades mellan 1956 och 1969. Programmen förvaltar genom sitt innehåll ett kulturarv i form av muntlig och visuell tradition, hantverkskunskap, berättelse och lek. Med utgångspunkt i André Malraux' idé om ett imaginärt museum har författaren konstruerat tankemodellen *Ett medialt museum*, verksamt både i sin egen samtid och för en eftervärld, och samtidigt en modell över lärandeprocessers estetiska implikationer.

Petra Werner har en bakgrund som filmvetare, musiker och musikterapeut och är verksam som bildkonstnär. *Ett medialt museum* är hennes doktorsavhandling i estetik.



Brutus Östlings Bokförlag Symposion