

Lunds universitet
Avdelningen för
medie- och kommunikationsvetenskap
C-upsats
VT 2001

Verklighetsskapande

– en studie i dokumentär skildring –

Handledare: Peter Dahlgren och Ingrid Höjerback
Examinator: Gunilla Jarlbro

Av Cecilia Stesser

SAMMANFATTNING

FÖRFATTARE	Cecilia Stesser
TITEL	Verklighetsskapande – en studie i dokumentär skildring
AVDELNING	Avdelningen för medie- och kommunikationsvetenskap, Sociologiska Institutionen vid Lunds universitet
HANDLEDARE	Peter Dahlgren och Ingrid Höjerback
SYFTE	Mitt syfte i denna uppsats är att söka klarlägga och ge kunskap om hur dokumentärfilmen återger en verklighet ur ett innehållsligt och stilistiskt perspektiv. Syftet ämnar jag fullfölja genom att söka besvara frågan: <i>hur ser dokumentärfilmens verklighet ut?</i> Det jag har tittat på i filmerna har därmed varit de kännetecknande dragen som har funnits i respektive film, filmernas fokus, deras struktur, intervjuarnas förhållande till nazisterna/rasisterna, filmens argumentation/uttalande om verkligheten, ideologisk framställning och typ av filmisk realism.
METOD	<p>Jag har valt att undersöka två dokumentärfilmer på temat nazism och rasism, <i>Vem bryr sig!</i> från 2001 och <i>Rasist, javisst!</i> från 1993. Undersökningen hoppas jag därmed får ytterligare en dimension då jag inte bara undersöker filmernas verklighet, utan också hur de undersöker nazisternas verklighet.</p> <p>Jag använder mig av en kvalitativ hermeneutisk metod för att kunna tränga in på djupet av filmerna och sträva efter att upptäcka de känslor, åsikter och tankar som finns kring de företeelser jag valt att undersöka. För att kunna skapa en så bred förståelse som möjligt hos läsaren har jag valt att gå in på flertalet faktorer som rör dokumentärfilmens skapande. Detta istället för att ingående ta upp endast ett fåtal relevanta faktorer. Mina förhoppningar är att genom mitt tillvägagångssätt kunna kasta ett nytt ljus över dokumentärt skapande.</p>
SLUTSATSER	Det har visat sig att dokumentärfilmerna ur en berättarmässig och teknisk synvinkel framställer en verklighet och ger uttryck för vissa meningar beroende på hur strukturen och produktionen är sammansatt. Således ger dokumentärfilmerna oss en verklighetsbild som styrs av en mängd faktorer, varav många har behandlats i denna uppsats. Dokumentära filmer ger oss därmed inte en bild av verkligheten, utan snarare en verklighet. Min mening är därmed av vi, genom att ta till oss dessa olika verklighetsbilder, kan nå en ökad kunskap om de företeelser som behandlas i dokumentära framställningar.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 Inledning	s.1
1.1 Syfte	s.1
1.2 Frågeställning	s.1
1.3 Presentation av filmerna	s.2
1.3.1 <i>Vem bryr sig!</i>	s.2
1.3.2 <i>Rasist, javisst!</i>	s.2
2 Bakgrund	s.3
2.1 Introduktion till massmediernas betydelse i samhället	s.3
2.2 Produktionskriterier för Public-service	s.4
2.3 Nazism och rasism	s.5
2.3.1 Nazism	s.5
2.3.2 Rasism	s.6
2.4 Nynazismen	s.6
2.4.1 Värderingar	s.6
2.4.2 Vit Makt musiken	s.7
2.4.3 Bakom den nynazistiska fasaden	s.8
3 Teori	s.10
3.1 Televisionens karaktäristiska drag	s.10
3.2 Den dokumentära skildringen	s.11
3.2.1 Precisering och användning argumentationsbegreppet	s.12
3.2.2 Precisering och användning av dokumentärbegreppet	s.13
3.3 Berättarstrategi och tekniska resurser för TV och dokumentär	s.13
3.3.1 Filmiska element och deras betydelse för tolkningen	s.13
3.3.2 Dokumentärfilmen och berättandet	s.14
3.4 Objektivitet	s.17
3.4.1 Dokumentära skildringar och objektivitet	s.19
3.4.2 Dokumentära skildringar och subjektivitet	s.20
3.4.3 Precisering och användning av objektivitetsbegreppet	s.20
3.5 Ideologi	s.21
3.5.1 Människosyn och gestaltning	s.22
3.5.1 Precisering och användning av ideologibegreppet	s.23
3.6 Realism	s.24
3.7 Retorik	s.25
4 Metod	s.26
4.1 Det hermeneutiska tolkningskretsloppet	s.26
4.2 Från inledning till förslag till fortsatt forskning	s.27
4.3 Motivering och kritisk granskning	s.28
4.3.1 Valet av det hermeneutiska tolkningskretsloppet	s.28
4.3.2 Valet av bakgrundsbeskrivning och teori	s.28
4.3.3 Valet av filmer	s.29
5 Analys	s.30
5.1 <i>Vem bryr sig!</i>	s.30
5.1.1 Vad kännetecknar filmen?	s.30

5.1.2 Vem tilltalar filmen och vems perspektiv utgår den från?	s.31
5.1.3 På vilket sätt uttrycks en eventuell argumentation/uttalanden?	s.32
5.1.4 Vilka tankar och åsikter kan skönjas i dokumentärfilmen?	s.34
5.1.5 Hur behandlas nazisterna?	s.39
5.1.6 Vilken typ av realism är det som ges i filmen?	s.40
5.2 <i>Rasism, javisst!</i>	s.41
5.2.1 Vad kännetecknar filmen?	s.41
5.2.2 Vem tilltalar filmen och vems perspektiv utgår den från?	s.43
5.2.3 På vilket sätt uttrycks en eventuell argumentation/uttalanden?	s.43
5.2.4 Vilka tankar och åsikter kan skönjas i dokumentärfilmen?	s.46
5.2.5 Hur behandlas nazisterna?	s.48
5.2.6 Vilken typ av realism är det som ges i filmen?	s.48
Slutdiskussion	s.50
Förslag till fortsatt forskning	s.53
Referenser	s.54

1 Inledning

Enligt min erfarenhet och de samtal jag haft med människor tas det man ser i dokumentärfilmer ofta för givet som en oundgänglig sanning. Man ifrågasätter det sällan. Men vad finns det att ifrågasätta? Har man sett en dokumentär skildring har man sett ett utdrag av

verkligheten. Så är det bara. Men redan här uppstår det flera frågor. Frågor som har att göra med hur varje enskild individ upplever någonting i förhållande till andra individer och frågor som rör framställningen av en verklighet.

Det faktum att dokumentära skildringar ofta förknippas med en sanning och riktig information har väckt mitt intresse för hur dokumentärfilmen uttrycker sig och vilken slags sanning den egentligen ger ifrån sig. Man tittar på tv, läser tidningen eller lyssnar på radio och anser att man sedan har fått underhållning, information eller allmänbildning.

Dokumentärfilmen tycks höra till den kategori av medieutbud som tillhandahåller information och allmänbildning. Men jag menar dock att det inte är så lätt. Man måste vara kritiskt mot dokumentärfilmen som medieutbud. Det är rent av den form av medieutbud vi bör vara mest kritiska mot och ha mest kunskap om. Är vi ej kritiska mot dokumentära skildringars form, stil och innehåll matas vi endast med information som vi är oförberedda på. Har vi å andra sidan en bred plattform av kunskap och ett kritiskt förhållningssätt när vi möter dokumentärt innehåll, kan vi på ett bättre sätt ta tillvara på de fakta och den information som skildringen delger oss.

1.1 Syfte

Mitt syfte i denna uppsats är därför att söka klarlägga och ge kunskap om hur den dokumentära skildringen fungerar ur ett innehålls- och gestaltungs-perspektiv. Syftet ämnar jag fullfölja genom att söka besvara frågan: *Hur ser dokumentärfilmens verklighet ut?* Som hjälp för att besvara denna fråga har jag nedanstående frågeställning, samt teoretiska diskussioner. I det senare ska jag bland annat redovisa och diskutera tankar och slutsatser som andra har reflekterat över och kommit fram till i tidigare skrivelser. Underlaget för min analys och mina resonemang kommer dessutom att utgöras av två dokumentärfilmer producerade av SVT. Dokumentärfilmerna utgörs av *Vem bryr sig* (Floresan, 2000) och *Rasist, javisst!* (Flamholz, 1993). Gemensamt för dem båda är att de behandlar nazismen och rasismen, samt innehåller samtal med, och filmning av unga nazistiska/rasistiska män. Närmare beskrivning av filmerna kommer i metodkapitlet.

1.2 Frågeställning

- Vad kännetecknar de analyserade filmerna med hänsyn till Nichols bild av den förklarande, den observerande, den interaktiva och den reflexiva formen?
- Vem tilltalar filmerna och vems perspektiv utgår de från? Samhällets, aktörernas eller utgör de kanske en utomstående, tredje betraktare?
- På vilket sätt uttrycks en eventuell argumentation eller uttalanden i form av bevis och berättarstrategier?
- Vilka tankar och åsikter ger filmerna genom sin selektion, människosyn och vänster/högerorientering uttryck för?
- Hur behandlas nazisterna (positivt, undersökande, fientligt etc.)? Vilken roll intar intervjuaren i förhållande till de nazistiska och rasistiska ungdomarna?
- Vilken typ av realism ges i filmerna? En fysisk (yttre) verklighet, en psykisk (inre verklighet), en bestämd företeelse eller något annat?

1.3 Presentation av filmerna

Jag har valt att studera två nutida svenska dokumentärfilmer om temat rasism, *Vem bryr sig!* (Floreman 2000) och *Rasist, javisst!* (Flamholz 1993). Båda filmerna behandlar nazismen och rasismen, samt använder sig i stor utsträckning även av intervjuer.

1.3.1 *Vem bryr sig!*

Filmaren Ylva Floreman har i dokumentärfilmen *Vem bryr sig!* (2000) koncentrerat sig på sju nazistiska ungdomar i den skånska orten Tomelilla. De flesta av dessa var organiserade och när de flyttade till den staden hösten 1999 spred sig oron snabbt bland lokalbefolkningen. Dessutom började i samma veva även nazistiska flygblad att spridas i skolor på området och flera kommunalpolitiker bombhotades. Floreman talar mycket med dessa unga nazister och intervjuar även en del föräldrar och flickvänner. Dokumentärfilmen tar sin början hösten 1999 och fortskrider fram till hösten 2000. Man får därmed följa ungdomarnas utveckling och förändrade åsikter genom tiden.

Denna film ger en känsla av att man befinner sig bakom kulisserna, då man ges del av synvinklar, åsikter och känslor som man vanligtvis ej kommer i kontakt med via media. Floreman själv har i anknytning till sin film sagt att hon ville undersöka hur pass befogad rädslan för de nazistiska ungdomarna var. Samtidigt menar hon också att föräldrar, och främst samhället bär på en del av skulden för att unga människor går med i en rasistisk rörelse (*Premiär för dokumentär om skånska nazister*, 24 september 2001).

1.3.2 *Rasist, javisst!*

Denna film från 1993 är gjord av Leon Flemholz och utspelas i Stockholm. Filmen tar upp rasismen ur olika perspektiv och synvinklar. Vi får bland annat möta unga nazister och både nyligen anlända immigranter och infödda invandrare. Även majfirare får vi ta del av.

Dokumentären utspelar sig i början av 90-talet i Stockholm och den genomgripande röda tråden rör sig kring tankar, åsikter och erfarenheter om och kring rasism. Hur har karaktärerna stött på rasism eller våld? Varför har de rasistiska tankar? Filmens slutstation är en demonstration av rasister respektive invandrare den 30 november 1992.

2 Bakgrund

Detta kapitel kommer att ge en introducerande beskrivning till massmediers roll i samhället. TV, radio och tidningar är en del i det vi kallar för massmedier, ett begrepp som innehar två karakteristiska drag. För det första produceras dessa kommunikativa medier ett brett utbud och för det andra når det ut till en stor publik. Betäckningen *mass* kommer därmed dels från mängden av producerat material och dels från den breda räckvidden det producerade

materialet har. *Medier* syftar i sin tur på själva kommunikationsprocessen, dvs. överföringen av information, fakta, reklam etc. till någon/några, i detta fall tittare, lyssnare och läsare (Dimbleby/Burton, 1995).

Då de nedan analyserade filmerna är TV-produktioner (Public-service utbud) och följaktligen kännetecknas av massmediernas, och i synnerhet televisionens villkor och relation till samhället, är det av betydelse att ha en inblick i de frågor som rör massmedier. Utförligare diskussion av TV-mediet och Public-service kanalernas villkor finns i teorikapitlet.

Vidare är det mitt ändamål att i bakgrundskapitlet också ge en framställning av nazismen och rasismen för att skapa en förståelse för de analyserade filmernas fokus. Därmed kommer jag nedan att redogöra för, såväl dagens nynazism, som andra världskrigets nazism och relaterade begrepp.

2.1 Introduktion till massmediernas betydelse i samhället

Vilken effekt på omgivningen och vilken roll medierna spelar i samhället går ej att ge ett entydigt svar på. Mediernas funktion i- och betydelse för omgivningen beror på många olika faktorer, såväl på individnivå, som samhällsnivå och teorier kring mediernas roll i samhället är många och varierar innehållsmässigt. Därför ska jag här endast nöja mig med att ge en inblick i en del av de tankar som rör sig kring detta område. Jag ska således ge en översiktlig presentation av tre mediala funktioner som är viktiga att ha i åtanke när det gäller massmediernas förhållande till sin omgivning. Dessa är mediernas *socialiserande* funktion, mediernas *bevarande* funktion av den rådande ideologin, samt mediernas funktion som *maktredskap* på marknaden och på den sociala och politiska arenan. Tanken är här dock ej att ge förklaringar, utan endast att stifta bekantskap och ge en introduktion till de tankar som finns om mediernas relation till samhället. För fördjupning hänvisas till Strömbäck, J. (2000) och Fiske, J. (1987).

Den första funktionen, den socialiserande, bygger på tanken att massmedier är en betydande del av vår vardag. För att ta televisionen som exempel är den idag en självklar del av hemmet, ofta placerad i vardagsrummet, där genomsnittstittare i Sverige ser två timmar dagligen på Tv. Vidare tittar såväl unga som gamla och kvinnor som män på TV. Vad betyder detta? Teoretiker pekar på kultiveringsteorin som innebär att televisionen hjälper till att fostra människor. Vi lever sida vid sida med TV-apparaten och andra medier som ger en förhållandevis enhetlig bild av verkligheten. På detta sätt påverkas vi i stor utsträckning av det vi ser i på TV. Televisionens illustration av verkligheten kan härmed komma att uppfattas som den riktiga verkligheten (Strömbäck, 2000).

Detta leder oss till den andra av mediernas funktion, nämligen bevarandet av den rådande ideologin och de rådande föreställningarna. Televisionen hjälper på det här sättet till att upprätthålla hegemonin¹. Man menar här att medierna styrs av dem som har makten och därmed främjar medierna också de grupper som står högst i samhällshierarkin. Medierna får i denna bemärkelse människor i ett samhälle att tänka i samma banor som makthavarna, varmed makthavarna kan bevara sin ställning och det rådande samhällssystemet (se kapitel 3.6 om ideologi). Medierna i ett samhälle speglar alltså den dominerande tankestrukturen i

¹ Betydelse: ledning, ledande ställning (Malmström/Györki/Sjögren 1994).

det samhället (Fiske, 1987). Icke desto mindre finns det här invändningar. Dessa menar att teorin om att medierna speglar den befintliga ideologin inte håller, då vi idag får ett alltmer varierat utbud i form av ökade mediekanaler. Innehållet i medierna torde därför bli mer splittrat och dra sig bort från ett likriktat utbud.

Att medierna har ett visst inflytande i samhället tycks emellertid vara odiskutabelt bland teoretiker på området, och mediernas nyckelposition i samhället lyfts ofta fram. Medieindustrin är en central aktör på marknaden. Inte minst på grund av räckvidd och publikstorlek, har massmedierna kommit att bli ett redskap, med vilka politiker, beslutsfattare och företag, kan nå ut till omgivningen och låta sin röst höras. På så vis är dessa beroende av medierna, något som bidrar till att medierna själva kan ställa krav och villkor till de andra aktörerna på marknaden. Mediernas tredje funktion som maktredskap bör därmed lämpligen lyftas fram. Vad vore ett företag utan reklamplats i TV eller någon annan mediekanal? Beroendeförhållandet är dock ömsesidigt, då medierna likaså behöver marknadsens övriga aktörer för att överleva (Strömbäck, 2000).

2.2 Produktionskriterier för Public-service

Det medieutbud som behöver tillstånd av regeringen för att kunna sända, utgörs av Sveriges Television, Sveriges Radio och Sveriges Utbildningsradio. Dessa kanaler finansieras därmed via en statlig avgift till skillnad från de reklamfinansierade kommersiella kanalerna.

Dessa kanalers medieinnehåll granskas av *Granskningsnämnden för radio och TV*, ett organ som ska se till att lagens bestämmelser om programmets innehåll följs. Innehållet ska i övergripande ordalag spegla demokrati, jämställdhet och individuell frihet. Sändningarna av företagen ovan ska också vara opartiska och sakliga.

Man ska härmed ge en riktig och mångsidig nyhetsinformation (saklig), där personer som kritiserats ska ges tillfälle att komma till tals och försvara sig (opartisk). Behandlingen av publicitet som kan kränka individens integritet, samt känsliga frågor bör man tänka igenom noga. Man måste ta hänsyn till individerna och respektera dem. Publicering av namn som kan skada människor ska man inte använda sig av om det inte står helt klart att det är i allmänhetens intresse (Olsson, 1997.).

Vad begreppet opartisk ska betyda har väckt en del diskussioner. Motståndarna till Granskningsnämnden argumenterar för att opartiskhet endast ska granskas i speciella fall. Detta då begreppet ofta ej är förenligt med journalistens granskande funktion. Journalister ska undersöka och ta reda på hur det förhåller sig, någonting som ibland kan gå stick i stäv med kravet på opartiskhet. Ibland kan det helt enkelt förhålla sig så att journalisten blir tvungen att presentera sitt material till förmån för den ena parten. Givetvis ska man dock kräva att journalisten klargör utgångspunkterna för presentationen och tar hänsyn till kravet på opartiskhet i den mån det är möjligt. ”Men genom att generellt kräva opartiskhet snöper man mycken god och väsentlig journalistik”, argumenterar Olsson (1997).

Granskningsnämndens försvarare håller med om att begreppet opartiskhet ej ska ha en snäv betydelse och att det ofta kan vara frågan om gränsfall. Dock menar de att det är önskvärt att sträva mot opartiskhet, istället för en otyglad subjektivitet. I det senare fallet skulle ju tittarna ej ha något förtroende för det som visas för dem. Båda sidor tycks därför vara ense om att en

strävan efter opartiskhet är önskvärd, även om journalisters försvarare helst inte vill använda begreppet som ett bedömningskriterium, medan Granskningsnämnden betonar opartiskhetens roll för god journalistik.

Också sakligheten har diskuterats, då den likaså kan vara svår att uppnå, inte minst när medieskaparen blir tvungen att selektera i någon mån, och selektionen är sannolikt ett resultat av reporterns grundläggande värderingar (Olsson, 1997).

Public-service kanalernas utbud ska vidare innehålla en mångfald. Här talar man om olika typer av mångfald. För det första ska det finnas en mångfald inom medierna, dvs. en pluralism i de inbördes programmen. Åskådaren ska ha möjlighet att välja mellan skilda typer av program. Olika genrer, nyhetsprogram, långfilmer, barnprogram etc. ska därför utmärka ett medium inom Public-service. För det andra ska Public-service medier genom sitt utbud bidra med mångfald i förhållande till andra medier. Åskådaren ska genom exempelvis TV, kunna finna alternativ till radio och dagstidning. Detta kan illustreras med de två nyhetsprogrammen Rapport och Aktuellt, samt det flöde av lokala och nationella nyhetsprogram som finns att tillgå i kanal1, TV2 och TV4 (Weibull, 1991).

De faktorer som här tagits upp, främst mångfald i utbud och finansieringen, skapar en viss problematik. I teorikapitlet kommer televisionen som ett populärt medium att tas upp. De mål som Public-service ska eftersträva, följer dock ej ett populärt mönster, där majoritetens intressen ska tillgodoses. Istället ska här utbudet avpassas till alla smaker och grupper. I och med att televisionen är en del av vår vardag finns emellertid populariteten kvar. Populariteten hos en Public-service kanal är dock ej av samma art som den hos en kommersiell kanal. De kommersiella kanalerna styrs av den breda massan, emedan Public-service drivs av de samhällseliga demokratiska värderingarna.

2.3 Nazism och rasism

Vad begreppen nazism och rasism innebär är långt ifrån någon självklarhet. Begreppen har sina rötter och man kan hitta den nazistiska ideologin långt bak i tiden. Det är väsentligt att titta på idéerna bakom dessa uppfattningar för att få en insikt i vilka banor tankarna hos en nazist eller rasist rör sig. Då de analyserade filmerna fokuserar sig på personer med tankar från nazismen och rasismen följer en beskrivning av de värderingar som ligger bakom det nazistiska och rasistiska tänkandet.

2.3.1 Nazism

Begreppet nazism är en förkortning av nationalsocialismen och är ingen ny företeelse. Så tidigt som i slutet av 1800-talet fanns det i Tjeckoslovakien ett parti med nationalsocialistisk prägel, det tjeckiska nationalsocialistiska partiet (Nordisk familjebok, 1960). Dock är det Hitler som idag associeras med nazismen och det är även Hitlers och andra världskrigets nazistiska teorier som dagens nynazism i stor utsträckning grundar sig på.

I Tyskland var den nazistiska rörelsen en kampvillig och våldsbenägen organisation som ej tvekade att använda krigsföring för att nå sina mål. Nazismen var antidemokratisk och elitistisk. Man ville ha auktoritet där ekonomiska och sociala medel var kontrollerade. Den nazistiska ideologin grundade sig på känsla och samhörighet. Förnuftet hörde inte dit.

Samtidigt ansåg man också att det pågick och alltid skulle pågå en kamp mellan raser. Denna kamp skulle pågå i oändlighet, och den mest dugliga och starka av alla raser var den vita ariska rasen med tyskarna i spetsen. Den tyska nazismen var härmed starkt präglad av darwinismen.

Även om nazismen hade dessa värderingar, betecknas ideologin som nationalsocialistisk. Detta då nazisterna identifierade sig med den stora undertryckta massan som inte tilläts komma fram. Demokratin var egentligen en täckmantel för dem som egentligen styrde och ställde, nämligen judarna. De som egentligen ägde resurserna och finanserna var judarna och därmed måste dessa bort. Allt för att den ariska, vita rasen skulle ta sin rättmätiga plats i ledningen (Larsson, 1997).

2.3.2 Rasism

Rasismen är ej lika elitistisk. För många stammar de rasistiska värderingarna enbart från skillnader i människors etniska och kulturella tillhörighet, vilka ordnas i en hierarkisk struktur.

Den individ vars kultur skiljer sig mest från den egna står således längst ner i hierarkin. De rasistiska tankegångarna grundar sig på att människan alltid strävat efter olika sammanslutningar i form av en familj eller en nation. Ju längre bort från denna samhörighet man kommer, desto svagare band har man till varandra. Därför är det en naturlig instinkt hos människan att känna fientlighet med dem som är annorlunda och tillhör en annan sammanslutning.

Andra former av rasism baseras vanligtvis på en nedgång i det egna landets sociala, ekonomiska och politiska klimat. Individer som är annorlunda och tillhör en annan kultur blir då offer för de besvikelser och aggressioner som kommer till uttryck hos landets inhemska befolkning. De som är annorlunda blir då orsakerna till degenereringen (Lindeborg, 1993).

2.4 Nynazismen

2.4.1 Värderingar

Även om dagens nazism, nynazismen, har många likheter med Hitlers nazism, så finns det en del skillnader. Hitler och andra världskrigets nazister ansåg att raser som ej tillhörde den ariska utgjorde ett hot mot den egna nationen och arierna, varför andra raser måste utrotas och förintas (Lodenius/Wikström, 1997).

Nazismen är idag istället en global företeelse och organiserar sig också globalt mot fienden som bland annat utgörs av avvikande grupper (exempelvis homosexuella), förrädare (avhoppare från nazismen eller meningsmotståndare) och invandrare. Tonvikten läggs på faran för rasblandning i den egna nationen, men inte desto mindre organiserar sig nazister

över hela Europa gemensamt. Internet och e-posten har också gjort det lättare för aktivister att organisera sig och sprida propaganda över gränserna (*Varning för Vit Makt*, 1998 november 29).

Idealet för nynazisterna är, i likhet med Hitlers nazism, en arisk, vit familj med många barn som ska föra de goda arvsanlagen vidare. Homosexuella, handikappade och mentalsjuka anses utgöra hot mot denna idealiska familj, varmed nynazismen också tar avstånd från dessa grupper. Däremot anser man att det är viktigt att värna om de gamla och barnen. Det har vuxit fram en slags folkgemenskapstanke bland nazisterna, där den vita och starka rasen ska hålla ihop och känna trygghet med varandra. Folket ska på detta sätt vara enhetligt och motsättningar mellan exempelvis arbetsgivare och arbetstagare ska inte finnas.

Rättsväsendet som var förhållandevis godtyckligt för nazisterna under andra världskriget, är det emellertid också idag. En mördad homosexuell eller afrikan kan därmed ses som tecken på rättvisa, och den vite nazistiske mördaren som blir fälld för mordet, ses som en martyr och hjälte (Lodenius/Wikström, 1997).

Nazismen är också, och har alltid varit, starkt antidemokratisk. Ett tecken på det är det godtyckliga rättstänkandet som nämnts ovan. Ett annat är tecken på det är att rasrenheten förutom kroppsligt, också ska finnas själsligt. Nynazisterna förkastar därför samhällets media och kultur.

Å andra sidan ser nynazisterna, liksom världskrigets nazister, positivt på bevarandet av traditioner och ett centralt begrepp är *blot und boden*, blod och gjord, som innebär att man värderar jordbrukare högt. Detta har att göra med att man förknippar jorden med traditioner. Nazisterna är därmed mot miljöförstöring och djurförsök. Det intellektuella och förnuftiga tänkandet har inte heller stort utrymme i den nynazistiska ideologin, samtidigt som känslan av en stark samhörighet lever kvar i nynazismen. Våldshandlingar tyder vidare på styrka, kampvilja och hjältemod. (Lodenius/Wikström, 1997).

2.4.2 Vit Makt musiken

Många organiserade nazister ingår i Vit Makt rörelsen där musikens uppgift har varit att förmedla den nazistiska ideologins budskap och dess känslor. Vit Makt musiken har till viss del kommit att bli ett substitut för politiska möten och tal.

Vit makt rörelsens start kan kopplas till engelsmannen Ian Stuart Donaldson, en nazistisk aktivist och sångare i rockbandet Skrewdriver på 70-talet. Donaldson var också aktiv i det engelska nazistpartiet National Front. Den svenska Vit Makt musiken startade 1986 med några skinheads i Södertälje som bildade bandet Hooligan, senare kallad Vit aggression.

Vit Makt musiken har haft stora framgångar. Att samlas och lyssna på levande konserter har haft en helt annan, och större effekt på sympatisörer, än politiska sammankomster och möten. Vit Makt rörelsen har också kopplat samman olika länders nazistverksamhet, då exempelvis tjeckiska Vit Makt band kan spela i Polen och norska band spelar i Sverige, samtidigt som skivor också exporteras i förhållandevis stor mängd. Ca 30 000 sålda skivor med nazist- och invandrarfientliga låtar släpps per år i Sverige, en siffra som kan ge en fingervisning om nazistpropagandans effektiva spridning genom musiken.

De verkliga framgångarna för Vit Makt musiken kom 1993 när Ultima Thule, ett nationalistiskt rockband blev uppmärksammat. Deras skivor distribuerades av Bert Karlssons skivbolag Marianne, och de var det första nationalistiska band som hade så stora framgångar. Och kanske berodde det på att deras texter kunde tolkas rasistiskt, men inte nödvändigt behövdes ses som nazistiska. Därför var det inte heller enbart nazister som lyssnade på bandet. Snart kom det dock fram att Ultima Thule tidigare i karriären hade haft samröre med Ian Stuart, Vit aggression med flera, vilket väckte stor uppståndelse. Bandmedlemmarna erkände då att de haft nazistiskt umgänge tidigare, men de menade samtidigt också att de inte längre hade något nazistiskt samröre och att de hade tagit avstånd från nazismen. De var inte ett Vit Makt band, sade de. Många Vit Makt band och nazistiska fans reagerade negativt på detta budskap. Idag finns det dock fler rockband med rasistiska och nationalistiska texter som förklarar sig stå utanför Vit Makt rörelsen (Lodenius/Wikström, 1997).

2.4.3 Bakom den nynazistiska fasaden

Två av de främsta nazistgrupperna idag är *Blood&honour* och *Nationalistisk front*, NSF. Den förra gruppen är internationell och finns i flera europeiska länder, varför den vita, ariska rasen inom denna organisation betyder hela det europeiska folket. Blood&honour är vidare inspirerad av skinnskallekulturen i England och hyllar Hitler. Fienderna utgörs av judar, invandrare, politiker, poliser och journalister.

NSF startades 1994 och bildade 1999 ett politiskt parti, varför de distanserar sig från våld och vandalism och även från Blood&honour. Dessa söker uppnå sina syften genom att vinna mandat och säga sina åsikter på mer laglig väg (Parlmqvist, 2000 november 25). Ian Stuart Donaldsson har varit en av figurerna bakom båda dessa rörelser.

Det politiska parti som lyckats uppnå mest stöd bland de högerextremistiska politiska grupperna i Sverige, Sverigedemokraterna, bildades i mitten av 80-talet. I förhållande till liknande partier i andra länder, är antalet anhängare emellertid endast en bråkdel. Sverigedemokraterna har hela tiden sökt ta avstånd från våld, vandalism och söker verka som ett anständigt parti. Detta ledde dock till att flera av medlemmarna har blivit besvikna på partiet. Denna skara mer militanta medlemmar gick därför ur partiet och bildade det mer renodlat nazistiska Hembygdspartiet. Skandaler, rättegångar och avhopp till militanta nazistiska grupperingar har drabbat partiet sedan dess (Skagegård/Hübinette, 1998).

Många som går med i en nazistisk rörelse är ungdomar som kan vara fyllda av hat och missnöjda med samhället. Ungdomar som går med i en nazistisk rörelse kan även dela vissa av ideologins värderingar, men ofta är det just missnöje och upprorsanda mot det existerande som är det avgörande, menar en före detta nazistmedlem i en intervju med Sydsvenska Dagbladet (Palmqvist, 2000 november 30). Den nazistiska rörelsen kan sedan även verka som en trygghet med stor samhörighet (Palmqvist, 2001 januari 9).

Mikael Ekman som arbetar med att kartlägga NSF och därmed har rört sig en del i nazistiska kretsar, intervjuades i Dagens Nyheter. Ekman menar att den nazistiska organisationen närmast kan beskrivas som:

/.../en sekt, väldigt instängt. Håller sig bara till gruppen och inom den finns deras sanning. De har byggt ett samhälle i samhället med egen klädsel, egna tidningar, egen musik. Där söker de tryggheten

och kärleken. Utanför deras samhälle är alla emot dem. Utanför härskar lögnen. Där finns judarna, den stora konspirationen som hotar.” (Kellberg, 2000 november 26).

3 Teori

Detta kapitel innehåller dels teoretiska diskussioner och problem, samt redovisningar för olika teorier och tidigare nerskrivna reflektioner kring dokumentär gestaltning. Målet är att läsaren efter detta kapitel ska få en bredare uppfattning om de premisser som dokumentärfilmer verkar under och de frågor som är viktiga att fundera över i anknytning till dokumentära skildringar.

Teorin inleds med en beskrivning av televisionen som medium. Därefter ägnas det uppmärksamhet åt berättandet och tekniken i televisionen, samt den dokumentära framställningen. Kapitlet avslutas med de större frågor som ofta uppkommer i samband med diskussioner och forskning kring dokumentära skildringar. Dessa frågor är objektivitet, ideologi, realism och retorik. Faktorer som subjektivitet och människosyn faller också inom ramen för dessa områden.

3.1 Televisionens karaktäristiska drag

Televisionen är ett populärt medium som riktar sig till de stora och heterogena massorna, något som har en stor betydelse för mediets funktion i samhället. Televisionen riktar sig till majoriteten i samhället. Därmed är tablån, utbudet, innehållet etc. uppbyggt på ett sätt som kan täcka in den stora massan och bibehålla populariteten hos densamma. Minoriteter och mer udda smakriktningar täcks här ej upp. Det är ingen slump att det visas barnprogram vid en tid på dygnet då barn sannolikt är uppe eller att televisionens utbud består av program, vilkas innehåll på olika sätt styrs av det som går att sälja hos den breda publiken. På det här sättet kan man se TV:n som ett konventionellt medium, ett medium som tar hänsyn till människors tidsmässiga rytm och dagliga vanor och därmed söker anpassa sig till samhället..

Emellertid menar Fiske (1987) även att televisionen är ett öppet medium. Vanligtvis brukar man beteckna uttrycksformer som riktar sig till en smalare publik, exempelvis skönlitteratur, abstrakt konst, som öppna, men även televisionen kan tolkas och tolkas sannolikt på skilda sätt, menar Fiske. Detta har dock ej så mycket att göra med själva mediet och dess framställning (vilket är fallet med den abstrakta konsten och skönlitteraturen), utan snarare med åskådaren och dennes bakgrund. Televisionen blir öppen i och med att tittarna har olika erfarenheter och uppfattningar om omgivningen.

Å ena sidan kan man därmed se televisionen som ett slutet system som alstrar konventionella koder, varigenom det allmänt vedertagna samhällssystemet kommer till uttryck. Televisionen är här ett i samhället inbyggt medium som består av strukturer, vilka bekräftar åskådarnas gängse uppfattningar och också, genom diverse tekniker, uppbyggnaden etc. underlättar för denne att följa med i händelserna på skärmen. Å andra sidan är televisionen öppen, då varje enskilda individ kan dra egna slutsatser och göra egna tolkningar, beroende på personliga erfarenheter. Det ena synsättet utesluter emellertid inte det andra. Detta då televisionens öppna karaktär tenderar att verka inom en samhällelig, ideologisk ram. De egna tolkningarna sker därmed sannolikt inom ramen för ett visst samhälles normer och beteenden (se även kapitel 3.7 om realism).

Ytterligare några kännetecken hos televisionen, vilka gör att mediet söker nå popularitet och fånga sin publik är känslan av nuet, den omedelbara närheten, och mediets ständiga repetition. Nyheter upprepar ofta skeenden, program går i repris, och ett program kan tillkännages en vecka innan det faktiskt ska sändas. Känslan av nuet kommer tydligast till uttryck genom frågesporter, olika former av shower och sportutövningar. Dessa är ofta direktsända och förmedlar en känsla av att ej ha några tidsliga barriärer mellan händelsen och tittaren (Fiske, 1987).

Tittarkontexten är också en viktig del av känslan för nuet. Vi tittar på mediet hemma, ofta i det rum som kan betecknas som ett familjerum, nämligen vardagsrummet. Det kan också hända att vi äter, diskar eller gör andra sysslor som hör till den privata sfären, när TV-apparaten är på. Till detta kommer att det ofta förs diskussioner i vardagen om ett program, någon karaktär eller ett nyhetsinslag man sett i TV. Mediet kommer därmed närmare åskådaren och blir en del i dennes vardag. Härmed sker ett kulturellt samspel mellan TV och publik. Vi ser händelser, personer och föremål i vissa kulturella sammanhang, samtidigt som vi också tolkar dessa utifrån våra egna kulturella referensramar. På så sätt är televisionen en stor del av vår kultur och hjälper till att utveckla och förändra kulturella värderingar och uppfattningar (Dahlgren, 1990).

Tittaren skapar därmed innehållet i en triangulär växelverkan med televisionen och samhället. Dessa tre hörnstenar i tolkningsprocessen är beroende av varandra och bestämmer även i vilken riktning tolkningen ska gå. För att tolkningen ska kunna bli framgångsrik, krävs dock att medieutbud, tittare och samhälle är koherenta och rör sig inom samma kulturella referensram. Detta då en förståelse för det som ska tolkas är en nödvändig förutsättning för att tolkningsprocessen ska kunna äga rum (Fiske 1987).

3.2 Den dokumentära skildringen

Dokumentära skildringar definieras ofta i förhållande till fiktionen och kallas också för icke-fiktiva skildringar. För att underlätta förståelsen av vad som kan karakteriseras som en dokumentär eller icke-fiktiv skildring tycks det vara lämpligt att beskriva den i förhållande till den fiktiva skildringen.

Renov (1993) menar att det inte finns någon skillnad mellan en fiktiv och en dokumentär skildring när det gäller framställningssättet. Båda använder sig av narrativa, stilistiska och strukturella grepp, med vilka de konstruerar en verklighet. I detta avseende kan även dokumentärfilmen sägas vara fiktiv. Skillnaden ligger snarare, menar Renov, i det faktum att filmskaparen i den dokumentära filmen har varit ute i den omedelbara verkligheten. Filmaren har byggt sin produkt på material av den reella kontexten, medan det vid fiktionen snarare handlar om en påhittad verklighet. Men detta hindrar inte att båda formerna av medieutbud är kreativa och manipulerade uttalanden om en verklighet eller en sanning.

Dokumentärfilmer riktar sig vidare mot verkligheten och försöker även att tolka den. Detta kan dock emellertid också gälla fiktionen, varför skillnaden åter rör sig på ett annat plan. Skillnaden har här att göra med åskådaren som av en dokumentär förväntar sig en återspeglning av verkligheten, i motsats från fiktionen där åskådaren förväntar sig uppfunna idéer om en fantasiverklighet. Även när det är frågan om en sann berättelse, förväntar vi oss vid fiktionen inslag av fantasi, rekonstruktion, illusion och iscensättning, enligt Nichols (1991).

Plantinga (1997) menar i sin tur att en fiktionsfilm har en fiktiv hållning, medan en dokumentär har en påstående hållning. Detta då man i den senare hävdar att den filmade handlingen är sann och att det har hänt i verkligheten. Plantinga är här dock noggrann med att påpeka att denna teori emellertid inte involverar en tvungen realism eller likhet med den aktuella verkligheten. Med detta menar han att själva den filmiska processen, klippning, tillsättande av ljud, ljus etc., är gemensam med fiktionen och då dessa element påverkar verklighetsframställningen, är realism i stilistisk bemärkelse inte heller kännetecknande för dokumentärfilmen. Det som istället har betydelse är filmens innehållsliga förhållande till samhällsliga och kulturella debatter.

I likhet med Plantinga, menar Nichols (1991) att dokumentären ger argument om den historiska världen. Men Nichols anser å sin sida att argumenten baseras på en rad bevis som inte bara rör innehållet, utan även produktionsprocessen. Bevisen utgörs därmed bland annat av ljudet och de bilder som spelas in och visas. Dessa bevis kan dock behandlas på skilda sätt. De kan exempelvis ta sig uttryck i olika *perspektiv* dvs. synsätt, eller den vinkling/de vinklingar filmen vill ge uttryck åt. Bevisen kan även ge en vägledning om vilka *kommentarer* filmen vill ge om verkligheten.

Perspektiv rör sig kring ett mer implicit uttalande och handlar om selektionen och strukturerandet av bevis. Dokumentärfilmer som koncentrerar sig kring intervjuer byggs ofta huvudsakligen upp på perspektiv. En film som fokuserar sig på perspektiv försätter åskådaren i en passiv position. Åskådaren får då ta emot det som visas med påståendet att det är så där verkligheten ser ut. Kommentarer gör å andra sidan åskådaren mer aktiv och bjuder in åskådaren att delta och i högre grad avgöra hur verkligheten kan se ut. Observerande eller iakttagande filmer brukar vanligtvis röra sig mer kring kommentarer. Även om antingen perspektiv eller kommentarer brukar ha störst tonvikt i en film, så utesluter inte det ena det andra. Olika former av dokumentära skildringar kommer att behandlas i avsnitt 3.4.2.

I dokumentärfilmer kan man vidare skönja vissa förhållningssätt till perspektiven och kommentarerna. Dessa förhållningssätt beror på graden av *kunskap*, graden av *subjektivitet* och graden av *kommunikation*. Kunskap kan i dokumentära skildringar ges på olika sätt och beror på vem som låter oss få kunskap och hur. Är det en ensam auktoritet som talar om alla fakta? Är det genom många intervjuer vi får ta del av olika händelser? Är det genom några få intervjuer? Är den huvudsakliga kunskapskällan det vi ser i bild? Kort sagt kan man här fråga sig om det är en eller flera röster som ger kunskap och vad det är för röster.

Avsnitt 3.4.3 behandlar subjektiviteten i dokumentära skildringar, varför jag lämnar det åt sidan nu. Med graden av kommunikation menas emellertid den metod genom vilken information ges. Är den lättillgänglig, rättfram och explicit, eller är den mer implicit och flyktig? När får man den mesta informationen?

3.2.1 Precisering och användning av argumentationsbegreppet

Då argumentation är ett begrepp som ingår i min frågeställning, och väl kan tolkas på skilda sätt av skilda individer, anser jag det vara av stor vikt att klargöra i vilken mening begreppet kommer att användas här.

Förutsättningen för en argumentation är, enligt denna definition, att man har en klart avgränsad fråga eller påstående. Därefter ska underlaget för frågan eller påståendet presenteras och slutligen ska frågan stödjas genom en rad bevis. Bevisen ska visa på frågans eller påståendets hållbarhet (Backlund 1997).

En argumentation är därmed en planerad, enhetlig företeelse där man vill övertyga och bevisa en bestämd infallsvinkel eller åsikt om ett fenomen. Argumentation är en kontinuerlig och fortlöpande process.

3.2.2 Precisering och användning av dokumentärbegreppet

Man kan fråga sig vad som ska kallas för en dokumentär skildring. Hör nyhetsförmedling dit? Eller är det endast filmer som ger egna uttalanden om verkligheten som kan höras till dokumentärgenren? Kan dokumentärfilmer också ha inslag av skildringsmetoder som ger en mer fiktiv känsla, exempelvis olika typer av effekter och skildringar av människors psyke?

Enligt min användning av det dokumentära begreppet är kriterierna som måste uppfyllas att råmaterialet är taget från verkligheten. Verkligheten får ej konstrueras i allt för stor utsträckning. Med konstruerad verklighet syftar jag på rekvisita, på förhand skrivet manus för dialoger som ska äga rum etc. Det får inte heller röra sig om en påhittad historia. Ytterligare en punkt som jag dock anser är viktig i dokumentära skildringar, är att det där ska ske någon form av uttalande om verkligheten. Syftet med dokumentära skildringar går utöver skapande av spänning och underhållning. Dokumentärt innehåll ska ha ett informationsvärde som kan förknippas med den omedelbara verkligheten. Dokumentärergenren är därmed, enligt min åsikt förhållandevis bred och såväl *rapport* och *60 minutes*, som efterlyst och längre filmer som uppfyller kriterierna ovan hör därmed till dokumentärergenren. Emellertid ska ej program som dolda kameran (underhållningsvärde) och dokusåpor (konstruerad verklighet, påhitt, underhållning) räknas till denna genre.

3.3 Berättarstrategi och tekniska resurser för TV och dokumentär

3.3.1 Filmiska element och deras betydelse för tolkningen

Mise-en-scène: begreppet kommer från det franska språket och betyder att ”sätta saker på scen”. Rekvisitan, placering av föremål, aktörernas kläder och även mimik och kroppsspråk ingår i *mise-en-scène*. Begreppet handlar om koder och åskådarens association och förhållande till dessa koder. Hur vi tolkar och läser in koderna i form av de föremål, beteenden m.m, som vi ser på skärmen, är ett resultat av denna iscensättning (Selby/Cowdery 1995).

Kamerabeskrivning: extrem närbild är när man endast får se mindre föremål eller detaljer i bild, exempelvis ett öga. En närbild är i sin tur ansiktet, emedan en halvbild återger ansiktet och halva kroppen, men dock ej hela människan. Helbilden gör sedan hela människan synlig och slutligen finns den ultratotala bilden, som förutom hela människan, även gör omgivningen synlig.

Kamerarörelse: med kameran kan man också uppnå vissa rörelser med olika syften. Vid panorering (vertikal kameravridning) och tiltning (horisontell kameravridning) läggs ny information till och nya perspektiv på skeendena kan därmed ges. Vid panorering och tiltning är kameran statisk och står på ett stativ.

Med åkningar (rörlig kamera) fördjupas å andra sidan ofta skeendena i filmen och gör motivet mer intresseväckande. Även handhållen kamera (skakig, ostabil) kan användas, något som ger en personlig prägel. Bilden kan då också bli mer orolig, varför den ibland används vid förföljelse-scener. Kamerans vinkel kan också ha en stor betydelse för upplevelsen av en scen. Hög kamera kan verka avdramatiserande och låg kamera dramatiserande.

Redigering: vid redigeringen sammanfogar man bilder från olika tagningar och skapar på så vis en bestämd ordningsföljd. Redigeringen ger en viss rytm i filmen, där snabba klipp kan skapa spänning och långsamma klipp lugn och harmoni. Vidare är även rörelserytmen inom de olika bilderna, i förhållande till klippen av betydelse. En skillnad mellan bildrörelser och klipprytmen mellan bilderna kan framkalla en känsla av motsättning. Vid *slow-motion* visas filmen i en lägre hastighet (Braaten/Kulset/Solum, 1997) och parallellklippning innebär att

man växlar mellan klipp från olika platser och människor. Parallellklippningen kan ge en känsla av att de olika händelserna växlingen sker mellan, händer samtidigt. Ökar sedan takten på parallellklippningen kan detta skapa en känsla av spänning (Cook, 1996).

3.3.2 Dokumentärfilmen och berättandet

Nichols (1991.) tar upp fyra olika sätt dokumentära skildringar kan representera verkligheten på. Dessa är den *förklarande*, den *observerande*, den *interaktiva* och den *reflexiva* formen av representation.

Den *förklarande* formen, ska precis som det låter, förklara hur saker och ting förhåller sig. Detta sker genom en argumentation som är riktad direkt till tittaren. Bilderna tjänar här som ett illustrativt stöd för argumentationen, medan retoriken är det viktigaste medlet för att kunna nå en övertygande argumentation. Med klippningen söker denna dokumentära form upprätthålla kontinuiteten i argumentationen och handlingen.

Retoriken framförs vanligtvis av en berättarröst utanför bild, vilken gör anspråk på all auktoritet, en så kallad voice-over. Det kan dock förekomma intervjuer, men dessa är underordnade berättaren, vars argumentation ska leda till generella och sanna slutsatser.

Strukturen i dessa filmer är linjär och framställer en verklighet som ser realistisk ut, utan att avslöja själva produktionsprocessen, eventuella effekter och andra möjliga tekniska och formella medel för argumentationen. Samtidigt följer den också orsak-verkan principen, där en handling är resultatet av en tidigare handling. Detta underlättar kontinuiteten i filmen.

Trots att Plantinga (1997) i sin tur talar om formella och narrativa skildringar, liknar dessa i stora avseenden den förklarande skildringen, där strukturen följer en viss mall. I början av denna struktur ges alla nödvändiga fakta som åskådaren behöver för att kunna följa med. Frågor som: Var?, Vem?, När?, Hur? etc. besvaras här. Samtidigt syftar början även till att väcka frågor som underlättar kontinuiteten i handlingen och sedan givetvis också besvaras. Slutet är ofta retroaktivt, då dessa filmer vanligtvis förklarar eventuella oklarheter och knyter ihop alla trådar. Åskådaren förses här med en konkret kunskap om den sanning som filmen vill påvisa. De konkreta och tydliga frågorna som ställs besvaras också noggrant under filmen.

Ur ett etiskt och ideologiskt perspektiv tycks den främsta frågan röra sig kring berättarrösten. Försöker berättarrösten vara objektiv eller är den partisk? Vilken sida eller vem sympatiserar den med?

Vid den *observerande* formen deltar filmarna i aktörernas liv, samtidigt som det även finns en strävan efter att bibehålla den rätta tids- och rumskänslan. Klippningen är ett medel för att uppnå detta och långa scener och synkront ljud är vanligt. Framställningen är mycket realistisk och iscensättningar, rekvisita och liknande ägnar man sig ej åt. Voice-over, extern musik och intervjuer försöker man i dessa dokumentärfilmer också att undvika.

Istället för att söka hitta lösningar och argumentera, har denna dokumentära form som syfte att iakttä och observera det som händer. Något försök till att ställa konkreta frågor och ge tydliga svar som i den förklarande dokumentärsbildningen finns ej. Dessa dokumentärfilmer undersöker snarare en företeelse (Nichols, 1991).

Strukturen i dessa dokumentära skildringar är förhållandevis öppen och strävar efter en frånvaro av perspektiv. Det är dock svårt att hålla en helt öppen form eftersom det skulle innebära att man helt enkelt ställer upp en kamera någonstans på måfå och filmar det som utspelar sig framför den. Dessutom skulle man låta slumpen avgöra när man börjar och slutar filmningen. Manipulation i någon mån tycks därför vara ofrånkomlig, i och med att man klipper, ljus- och ljudlägger osv. (Plantinga, 1997).

De etiska frågorna i samband med den observerande metoden rör sig kring integritet. Har filmaren gått för långt och inkräktat på personers privatliv för att kunna göra filmen? Har filmaren behandlat karaktärerna med respekt eller utnyttjat dem? Har man tagit hänsyn till aktörernas åsikter och förhållningssätt i filmprocessen?

Den *interaktiva* metoden handlar också om någon form av direkt medverkan i de filmade karaktärernas liv, men man går här ett steg längre än den observerande filmen. Filmskaparna involverar sig här i stor utsträckning i karaktärernas liv och har direkta relationer med dem. Trots att den interaktiva formen kan tyckas likna den observerande, är det mycket som talar för att denna form främst liknar den förklarande. Också den interaktiva baseras på tydliga frågor och svar, men man använder sig inte av en auktoritär röst, utan av de filmade karaktärerna. Det rör sig här om klara argument. Argumenten upprätthålls genom monologer, dialoger, samtal etc. Intervjuer är här därför vanligt förekommande.

Klippningens syfte är att upprätthålla den logiska kontinuiteten mellan intervjuerna och samtalen. Det förekommer att man under intervjun filmar andra saker runt omkring och inte själva intervjun. Nichols nämner Trinh Min-has film, *Surname Viet Given Name Nam*, som exempel på detta, och menar att det i Min-has film tycktes peka på ett ifrågasättande av själva intervjun. Och emedan det i den förklarande formen är åskådaren som tilltalas, är det i den interaktiva formen emellertid de filmade aktörerna som tilltalas av filmskaparen.

Frågor som väcks i den interaktiva dokumentärfilmen är journalistiska frågor om etik? Hur riktig och objektiv är skildringen egentligen? Hur framställs de intervjuade? Framställer filmen de olika intervjuade på skilda sätt? Hur ser den hierarkiska strukturen i intervjun ut? Är intervjuaren en auktoritet? Tvingar frågorna fram vissa specifika svar? Frågor som dessa är värda att fundera över när intervjun används som metod.

Det finns många typer av intervjuer och uttalanden i det dagliga livet som kan urskiljas i dokumentärfilmens intervjuer och samtal. Förutom förhör, så kan det vara frågan om vittnesmål, korsförhör (känslan av att den intervjuade ställs mot väggen och tvingas besvara en rad frågor i snabb takt), fråga-svar (lärare-elevförhållande), psykolog/sjukvårdare-patientförhållande. Alla dessa typer ser annorlunda ut och informationen som ges blir följaktligen därefter (Nichols 1991).

Nichols (1991) menar även att hur intervjun eller dialogen än ser ut, så upprätthålls en viss hierarki. Den ideologiska och politiska innebörden blir därmed synlig i detta hierarkiska maktspel mellan olika parter. Ofta är till exempel rollfördelningen vid en intervju tydlig, då intervjuaren är den som leder samtalet och den intervjuade svarar på de frågor som ställs.

Intervjuaren har vidare flera möjliga alternativ att styra samtalet i en bestämd riktning och få vissa specifika svar. Intervjun kan vara manipulerande och/eller riktad bl.a. genom att:

- frågorna på något sätt nedvärderar den intervjuade (*hur känns det nu när din karriär har stannat upp?*)
- frågorna ger påståenden i frågeform (*Det där kändes inte bra va?*)
- intervjufrågan blir en ända lång föreläsning, där svaret inte tycks kunna bli något annat än en bekräftelse på det redan sagda.

Intervjuaren har också makt att ändra intervjusituationen på flera sätt. Intervjun kan ställas i en miljö som av olika skäl känns trygg för den intervjuade (exempelvis hemmet). Intervjuaren kan i början av en intervju också söka få den intervjuade så avslappnad och naturlig som möjligt (genom att exempelvis ställa vanliga frågor om namn, ålder, intresse etc.) som ej har med det aktuella temat att göra.

Intervju kan härmed ta sig form på olika sätt, varmed man måste vara vaksam på hur intervjun är strukturerad och hur samspelet mellan intervjuens olika parter utspelar sig. En intervju kan säga mycket om vilka intressen intervjuaren har och vilken betydelse både frågorna och svaren har för den/de tanke- och känslomässiga mönster som finns, även under ytan (Backlund, 1997).

Det finns olika sätt en dialog kan framföras på inom filmen. Fri konversation innebär att båda parterna samtalar ledigt, vilket leder tankarna mer till vanliga samtal mellan två personer. Filmskaparen kan då vara synlig i filmen, men han/hon kan även befinna sig utanför bild och då är det endast frågorna som hörs i filmen och den intervjuade som syns i bild. Även frågorna kan vara bortklippta och man får då endast höra svaren och se den intervjuade. Även delar av en intervju kan vara bortklippta.

I den *reflexiva* formen, är det själva representationen man reflekterar över. Det är här först och främst den mediala framställningen som undersöks och inte omgivningen.

Dokumentärfilmer som använder sig av denna metod blir enligt Nichols (1991) ett slags metadokumentärer, där man gör en film om filmen och den filmiska processen. ”/.../the reflexive mode addresses the question of *how* we talk about the historical world” (s.57). Den reflexiva metoden ifrågasätter och pekar på problem angående den mediala processen i allt från form och stil, till struktur och effekter.

De problem som vanligtvis tas upp rör sig kring frågor om filmens verklighetsförankring. Hur kan representationen ge en riktig bild av det verkliga sammanhang den vill återge? Hur kan dessa dokumentära skildringar återskapa händelser i det förflutna så att det överensstämmer med verkligheten? Vilken kunskap får åskådaren av dessa dokumentära skildringar? Vad är det för kunskap som ges? Är det fabricerad kunskap? Är det riktig kunskap?

Olika tekniker, narrativa strukturer och andra filmiska grepp som vanligtvis tjänar syftet att dölja själva produktionsprocessen används i den reflexiva dokumentärfilmen istället endast för att synliggöra dessa grepp. Klippningen kan exempelvis ske på ett okonventionellt sätt som väcker åskådarens reaktion. Man vill avslöja och ifrågasätta skapelseprocessen. Det blir en ”bakom-kulisserna” känsla, då åskådaren bjuds in att ta del av det som händer bakom scen.

Emellertid reflekterar dessa filmer ej så mycket över etiska frågor. Vilka effekter filmprocessen kan ha på de medverkande eller vilken inverkan den har på dess åskådare, tas ej upp. Nichols menar, att om även etiken i dessa filmer skulle ifrågasättas, skulle det

innebära att man även ifrågasätter hela den dokumentära berättelseformen, vilken de själva är en del av. Därmed skulle de säga emot sig själva. Filmskaparen ifrågasätter därmed inte sin egen skapelse, utan endast andra skildringsmetoder. Den reflexiva formen vänder sig inte till filmens aktörer, som den interaktiva dokumentärfilmen, utan till åskådarna, vilka man vill ge en större medvetenhet och insikt.

3.4 Objektivitet

Enligt Nichols (1991) betyder objektivitet:

reporting what was said and done in the historical world, and if it was said by or done by other major institutional apparatuses, most notably, the state, objectivity means passing on official accounts with a minimum of scepticism or doubt. /.../ Objectivity requires accuracy of description, not interpretive acumen (s.188).

Är det objektivitet om man redogör exakt för det som hände utan att ha några personliga intressen i händelsen? Det kan tyckas att man då åtminstone närmar sig ett objektivt ställningstagande, men är det verkligen så?

Vad som är den objektiva världen kan variera i stor utsträckning beroende på vilket subjektivt och individuellt medvetande synen ifråga utgår från. Mycket, för att inte säga allt, går genom individuellt, tänkande och känslomässiga individer, vilka bearbetar informationen inte bara genom sinnesorganen, utan även genom tidigare inhämtade kunskaper, erfarenheter och referensramar.

Det ovanstående filosofiskt riktade resonemanget, ställde upp frågor snarare än besvarade dem, men faktum är att vi i dagsläget behandlar och mäter objektiviteten enligt vissa konkreta kriterier, även om teoretiker har ifrågasatt dessa kriterier. Objektiviteten associeras med vissa riktlinjer för hur den demokratiska journalistiken fungerar, och det är också efter dessa journalistiska principer som objektivitet i dagens läge mäts. Journalistiken och objektiviteten tar sig härmed uttryck genom bland annat ett mångsidigt, opartiskt och värderingsfritt informationsgivande (Hemánus, 1981). Även i Bonniers svenska ordbok (1994) står det ”saklig, opartisk” (s.388) när man slår upp ordet objektiv. Men är detta objektivitet? Går objektivitet att uppnå? Är inte det här snarare ett led i demokratin, än objektivitet?

Nordenstreng (1978) menar att dessa kriterier på objektivitet i västerlandet bara finns för att vi lever i en demokrati. Allas talan ska höras, ingen ska missgynnas, alla är lika mycket värda är delar i demokratin, liksom i objektiviteten. Objektiviteten ska ge oss insyn i det som händer och den demokratiska journalistiken ska ha rätt att granska och ifrågasätta.

Således är objektiviteten i västerlandet idag på en gång synonymt med- och en del av den västerländska demokratin. Eller också förhåller det sig så att vi, när vi talar om objektivitet, i själva verket menar demokrati, menar Nordenstreng vidare. Finns det egentligen någon skillnad mellan en demokratisk och en objektiv nyhetsförmedling enligt de journalistiska kriterierna?

Andra lägger tonvikten på att objektivitet ska vara sann. (Hadenius/Weibull, 1997). Detta är också ett problematiskt påstående. Vem ska den vara sann för? Finns det en sanning? En definition som går ut på att det finns en sanning menar att objektivitet innebär en överensstämmelse med verkligheten. Enligt detta synsätt, har det inte så stor betydelse om ett nyhetsreportage är opartiskt eller har relevans. Det som istället är avgörande är själva likheten med verkligheten. Objektivitet kan uppnås enbart genom att skildra sanningen. Men vad är det som är sanning?

Sanning inhämtas, menar detta synsätt, genom att forskare går ut i verkligheten och genom empiri² avgör vad som är verklighet och vad som därmed är sanning (Nordenstreng, 1978). Således skulle ett nyhetsreportage i denna anda mycket väl kunna vara partiskt, bara det är sanningen som kommer fram. Sanningen om verkligheten ska avgöras genom vetenskaplig iakttagelse och mätning. Forskarna ska dels undersöka den objektiva verkligheten "där ute", och dels den subjektiva bild vi individer har av den objektiva verkligheten. Genom en slags jämförelse mellan dessa två verkligheter, ska sedan sanningen kunna urskiljas (Nordenstreng, 1978). De som förespråkar detta menar dock att sanningen inte kan komma fram om journalisten är partisk, undanhåller information etc. (Hadenius/Weibull, 1997).

Sammanfattningsvis har några skilda beskrivningar av objektivitetsbegreppet angivits ovan. En beskrivning menar att objektivitet motsvarar den demokratiska föreställningsvärden, medan en annan beskrivning menar att objektivitet inte har något med demokrati att göra, utan närmast kan jämföras med sanningen. Enligt denna sistnämnda beskrivning torde det också finnas en absolut sann verklighet som på vetenskaplig väg kan bestämmas.

Det som här gör det omöjligt att uppnå objektivitet i fullständig bemärkelse, oavsett vilket synsätt man förespråkar, är dock att upplevelser och individens personliga förhållande till saker och ting är en slags katalysator, genom vilken omgivning och intryck bearbetas. Katalyserad information och bilder från måhända en objektiv verklighet, kan aldrig vara vare sig sann eller opartisk, enligt min mening. Längre ner i detta kapitel (3.4.3) kommer dock min definition av vad jag i denna uppsats menar med objektivitet och hur jag kommer att använda mig av begreppet.

3.4.1 Dokumentära skildringar och objektivitet

Plantinga (1997) argumenterar mot objektivitet som en ingrediens i dokumentärfilmen generellt sett. Han menar att det finns olika typer av dokumentära skildringar som inte alla har syfte som kräver en strävan efter objektivitet i framställningen. En del filmskapare kan ha som mål att göra en undersökande och subjektiv skildring av ett ämne. Plantinga menar att "Society uses nonfiction film and video for hundreds of purposes; we can no longer think of one as its sole legitimate function" (Ibid, s.29). Därmed anser han att diskussioner om objektivitet i journalistisk bemärkelse (opartisk, korrekt, icke subjektiv, icke ensidig information etc.) ofta är irrelevanta och motverkar förståelsen av det essentiella i dokumentärfilmgenren. De som vill hänföra den journalistiska varianten av dokumentär till alla dokumentärfilmer, har en förminskad helhetsbild över vad genren egentligen innehåller, menar Plantinga.

² Kunskap grundad på erfarenhet och sinnesintryck (*Bonniers svenska ordbok* 1994).

Även om Plantinga inte anser att objektivitet borde betonas i generella dokumentärsammanhang, så menar han dock, att objektivitet har en stor betydelse för representationen inom de dokumentärfilmer, vilkas funktion är att sprida information. Plantinga lägger här därmed ett vidare perspektiv på dokumentärt berättande.

Utvecklingen, har dock lett till en ökad subjektivitet bland dokumentärfilmerna. Målet har i allt högre grad blivit att man ska uppnå en "sense of historically situated subjectivity" (Nichols 1991, s.175). Detta, menar Nichols, kan vara problematiskt då publiken ofta förväntar sig autentiska skildringar baserat på det faktum att det är frågan om en dokumentärfilm. Vad borde dokumentärfilmens uppgift vara? Att ge uttryck för subjektiva känslor genom filmmaterial taget direkt från verkligheten, eller att representera en verklighet och ge kunskap och information om den?

Men om objektiv förknippas med avsaknad från perspektiv och antaganden om verkligheten, så är objektivitet omöjlig att uppnå eftersom alla filmer oundvikligen har perspektiv. Däremot kan det finnas en relativ objektivitet, menar Plantinga (1997). Då det inte går att uppnå någon helt objektiv hållning får vi nöja oss med nivåer av objektivitet. Man kan exempelvis låta flera parter få fram sina åsikter, och har därför en högre nivå av objektivitet.

Om man plockar en situation från en viss tidpunkt i en kontext, samtidigt som man dramatiserar, som bland annat Minh-ha (1993) menar att dokumentära skildringar gör, så torde man skapa en verklighet som mer eller mindre skiljer sig från den aktuella. "Wiseman has claimed that 'reality fictions' is more accurate word for his films than 'documentaries', and what he is doing is similar to the novelist's reporting on events" (s.96).

Detta torde därmed innebära att objektivitet är omöjlig att uppnå. Emellertid betyder inte detta att dokumentära skildringar inte kan söka närma sig den aktuella verkligheten.

Nichols (1991) tilldelar objektivitetsbegreppet tre innebörder. Den första står för en tredje person, en neutral betraktare. Representationen behöver ej alltid ske ur en tredje persons synvinkel, men neutraliteten ska finnas. Med neutral menas en synvinkel som är förhållandevis distanserad från de inblandade aktörerna och situationerna. Den liknar en syn som kan beskrivas som förnuftig och allvetande. Här är det viktigt att avgöra ur vilken eller vems synvinkel kameran verkar. Är det en utomstående vetenskaplig syn (en betraktande, studerande)? Är det en karaktärs syn (filmen tycks filma utifrån karaktärernas upplevelser och blickar)? Är det åskådarens (åskådaren delar karaktärernas upplevelser och blickar)? Kameraarbetet är här av stor betydelse. Utifrån vems syn tycks kameran filma?

Den andra innebörden av objektivitetsbegreppet är här att representationen ska vara fri från personliga intressen. Den ska därmed vara fri från subjektiva åsikter och attityder. Här kan man se till ett större sammanhang, där institutioner såsom stat, universitet, politiska organisationer kan ha olika intressen i olika medieutbud. Dessutom kan även olika filmare eller yrkesmänniskor, såsom journalister, filmare och antropologer, ha olika personliga åsikter om vissa företeelser.

Slutligen har objektivitet en betydelse för åskådaren. Åskådaren ska ha friheten att förhålla sig till dokumentära skildringar utifrån egna åsikter, uppfattningar och beslut. Filmen ska ej vara vinklad åt något håll. Faktorer som spelar stor roll i denna bemärkelse är bland annat retorik, ideologi, perspektiv, kommentarer och användning av teknik.

3.4.2 Dokumentära skildringar och subjektivitet

Subjektiviteten i en film beror på till vilken grad vi får ta del av karaktärernas personlighet och deras tankar och åsikter. Dokumentärfilmer är ofta noga med valet av karaktärer. Man väljer omsorgsfullt de individer som kan uttrycka sig väl, väcka sympati genom utseende, beteende osv. Karaktärer som ej har kapaciteten att få med sig åskådaren och väcka den rätta reaktionen hos tittarna, får sällan stort utrymme i dokumentära skildringar, menar Nichols (1991).

Subjektiviteten bidrar i dokumentärfilmen med ytterligare en tolkningsdimension. Subjektiviteten är ett försök att skildra och tolka den omedelbara verkligheten. Medan en fiktiv skildring ofta använder subjektiviteten för att inkorporera åskådaren med intrig och karaktär, använder sig dokumentärfilmen av subjektiviteten mer för att åskådaren ska lära känna skeendena och situationerna.

I dokumentära skildringar läggs vidare en subjektiv dimension, inte bara på karaktärer, utan också på händelser eller erfarenheter. Exempelvis kan man skildra en konsert genom subjektiva bilder som väcker olika reaktioner hos åskådaren. ”/.../they add a perspective that runs the risk of being dismissed as fiction but that also offers the benefit of rounding out our sense of the human within the arena of history” (s.157), skriver Nichols (1991) om subjektiviteten i dokumentärfilmer.

3.4.3 Precisering och användning av objektivitetsbegreppet

Med objektiv skildring i dokumentärfilmer menar jag i denna uppsats en film som är neutral när det gäller den filmiska processen. Med detta menar jag att det ska synas att innehållet inte är vinklat genom exempelvis klippning, kamerarörelser etc. Däremot kan filmaren mycket väl ha egna åsikter, bara dessa är tydliga och inte kommer fram i det fördolda. Likaså kan filmen innehålla subjektivitet, förutsatt att denna subjektivitet är ämnad att föra åskådaren närmare den verklighet som skildras och inte används i direkt övertalande och manipulerande syfte. Filmarens åsikt ska vara fristående från filmen. Åskådaren ska vidare hela tiden med enkelhet kunna identifiera filmens eventuella budskap, åsikt och syfte. Som vi kommer att se nedan, så kan ideologibegreppet i samband med media tyckas oförenligt med objektiviteten. Min mening är dock att ideologins inverkan i en skildring ej behöver motverka objektiviteten om den ideologiska framställningen finns på ytan och inte verkar i det fördolda. På detta sätt kan filmen interagera med åskådaren, istället för att göra denne till en passiv mottagare av manipulativ information.

Fullständig balans skulle kräva att alla sidor och alla infallsvinklar av en företeelse belyses. Ofta nås det även större balans om man också belyser den aktuella företeelsen i ljuset av andra händelser. Även om detta är ett orimligt krav, så menar jag dock att en film som är objektiv också ska sträva efter balans. Den film som är mest avlägsen från objektivitet i denna bemärkelse är dock den film vars selektiva förfarande har ett förledande syfte.

Objektivitet omfattas dock, enligt min definition, inte av sanning. Detta, då jag inte ser någon konkret lösning på vad sanning är, inte minst på grund av våra personliga och individuella uppfattningar av omgivningen. Vad som är sanning för en person, kan vara en ren lögn för en annan. Således tycks det mig lönlöst att undersöka vilken grad av sanning en film har.

För att sammanfatta detta menar jag att en objektiv dokumentärfilm är en film som ej manipulerar med sina tekniska och berättarmässiga resurser i syfte att ge uttryck för personliga åsikter. En skildring som närmar sig objektivitet är en skildring som vill inta rollen av en tredje part och undersöka ett fenomen.

3.5 Ideologi

Ideologin, det vill säga en rad uppfattningar, attityder och antagandet, är många gånger djupt rotat i ett samhälle, en grupp, eller en enskild individ. Därför kan filmens ideologi till viss del sägas vara relaterad till det undermedvetna. Texten är ideologiskt betingad, då den kan tilltala vår identitet, vår invanda och många gånger omedvetna förståelse av hur saker och ting förhåller sig, menar Nichols (1991).

Enligt det marxistiska synsättet, tjänar medierna överklassen. Det är dessa som äger alla produktionsmedel och det är följaktligen också dessa som har makten att låta medierna ge uttryck för ideologier och tankesätt som sedan rotas i samhället. Konsumenterna av det informativa utbudet, är vidare medelklassen, vilka matas med information och värderingar som utgör överklassens intressen (Berger, 1998).

Den enskilda bilden och dess sammansättning med andra bilder och verbala uttalanden, samtal och kommentarer appellerar således till vårt undermedvetna. De ideologiska mönstren har ofta sitt ursprung i redan accepterade förhållningssätt, utifrån vilka texten ger kunskap eller uttalanden. Därför ser vi på ytan endast skeenden och händelser som kan tyckas normala, onormala, hemska osv. Men vi reflekterar ofta inte mycket över det. Det tycks vara naturligt att vissa saker är normala och andra onormala.

Dokumentära skildringar ska återge det verkliga, varför de ska beskriva och tolka det som händer omkring oss. Verklighetsskildringen blir på detta sätt en konstruktion av realiteten, och under ytan, i bilderna och i texten, kan man, genom att upptäcka hur konstruktionen är beskaffad, också se varför vissa saker är normala i texten och andra onormala. Vad är det som visas/inte visas? Vad är det vi får kunskap om? Vilka bilder visas? Hur ser dessa ut?

Teknik, stil, retorik och perspektiv är grepp som allihop verkar inom den ideologiska ramen. Om man ser närmare på dessa element i filmen är det möjligt att utläsa faktorer som ej finns på ytan. Vilka företeelser finns i filmen? Vilka finns inte, men skulle kunna finnas? Vad förtrycks? Vad görs gällande? Hur sker detta (Nichols, 1991)?

3.5.1 Människosyn och gestaltning

En del av ideologin är synen på människan. Människosynen baserar sig på tankar och värderingar om livet och människans tillvaro, faktorer jag anser är av synnerlig stor betydelse att ta upp här med tanke på de filmer jag valt att analysera. Att förstå människan som en varelse med kropp och själ, att ha en uppfattning om hur kroppen och själen fungerar är att ha en syn, en idé om människan (Andrén, 1989).

Israel (1991) delar upp synen på människan i fyra teoretiskt grundade uppfattningar, den *biologiska*, den *behavioristiska*, den *djuppsykologiska* och den *interaktionistiska*. De

två första är positivistiska³ och menar att alla åkommor är fysiskt betingade och borde behandlas därefter. Den förra (den biologiska) ser alla sjukdomar och beteendena som kroppsrelaterade och använder sig av elchocker, lobotomi och mediciner. Den senare (den behavioristiska) bygger på stimulus respons, dvs. inlärning genom belöning.

De övriga två människosynerna har störst relevans för denna uppsats och är psykologiskt respektive socialt betingade. Den *djuppsykologiska* lägger betoningen på det undermedvetna som man menar bör analyseras noggrant. Människan strävar i denna teori efter tillfredsställelse och teorin bygger i stor utsträckning på Freuds psykoanalys. Den *interaktionistiska* teorin tittar på mänskliga relationer och anser att människan är en del av en social och kulturell helhet. Människan är en del av samhället och det är hennes relation till, och interaktion med omgivningen som formar både henne och samhället. Sjukdomar ses här som orsakade av omänskliga sociala situationer.

Det är även på sin plats att nämna tre former som människan ofta gestaltas på i filmer. Dessa former har sin upprinnelse i de ovan nämnda grundsynerna. Den första är den *individualistiska* gestaltningsformen. Här ses människan som en självständig individ. Det är hennes egenskaper och karaktärsdrag som styr hennes handlingar. Hon är vidare oberoende av samhället hon lever i och från människorna i hennes omgivning. I den andra gestaltningens formen, som jag benämner den *deterministiska*, har miljön en stor betydelse då människans karaktär och hennes handlingar ses i relation till samhället och omgivningen, vilken formar henne. Människan ses här som mer passiv och mindre självständig och handlingskraftig. Det finns en determinism i detta synsätt, då det är samhället som avgör människans utveckling, utan att hon kan göra något åt det. Vid den tredje gestaltningen ses människan som en aktiv individ med valmöjligheter och ansvar. Hon formar det samhälle hon lever i. Denna tredje form kommer här att betecknas för den *existentiella* (Israel 1991).

3.5.2 Precisering och användning av ideologibegreppet

Definitionerna och beskrivningarna av ideologibegreppet är många. Jag ska emellertid nöja mig med att ta upp en definition som jag i denna uppsats kommer att utgå från. Denna definition menar att begreppet innehåller en rad idéer och sociala värderingar hos en individ, grupp, klass eller inom en kultur. Det kan röra sig om invanda och självklara tankemönster, såsom attityder gentemot arbete och familj, och åsikter om auktoritet och religion. Men ideologi kan emellertid också röra sig om klart definierade åsikter som finns hos en viss grupp av människor eller inom en politisk organisation. Vidare behöver inte en ideologi vara vetenskapligt accepterad eller ens en stabil företeelse hos individen, samhället etc. (Lull 2000). Det som utmärker ideologi är just ett knippe tankar och värderingar. Och det är i denna vida bemärkelse jag kommer att använda ideologi i min analys. Filmens uppfattning om samhälle, människor, utveckling, behov etc. är viktiga analysdelar för att kunna skapa sig en bild av en films ideologiska hållning. Både filmens form (redigering, klippning etc.) och innehåll (framställning av aktörer, narrativ etc.) vittnar därmed om filmernas ideologiska hållning.

³ Vetenskapsriktning som menar att sann kunskap måste uppnås genom observation och iakttagelser (Thurén 1991).

Det finns en vänster-höger modell med vilken man kan avgöra värderingar och tankar. Modellen grundar sig på politiska riktningar, men kan även användas i syfte att klargöra hur tankestrukturen inom en film ser ut, då den är omfattande.

Den vänstra ideologin betonar jämlikhet. Alla ska ha samma värde och dela på allt. Institutioner och organisationer ska vara offentliga och auktoriteter ska inte stå mycket över sina underordnade. Dessutom menar denna riktning att mänskligt beteende är inlärt och beror på social status, utbildning och andra samhällsliga faktorer. Det är också samhället som kan ändra och forma individens framtida utveckling och beteende. Denna riktning skildrar ofta svaga och utstötta ur en mer positiv synvinkel, samtidigt som det globala och universella gärna betonas. Alla individer ingår i en helhet, där alla är jämlika.

Ideologier som lutar sig åt vänster lägger även stor vikt vid flexibilitet, förmåga att anpassa sig och uttrycka egna åsikter och tankar. Framtidstron är dessutom stark och anses vara fylld av möjligheter. Man tar däremot avstånd från det förflutna, som man anser har kännetecknats av okunnighet och exploatering av de svaga.

Högern betonar, å sin sida, skillnaden mellan människor och menar att det är de intelligentaste och starkaste som ska ha makten. Det här är en individualistisk syn, som ser till den enskilda individens kapacitet. Auktoriteter ska vara respekterade och företag ska vara i privat ägo. Det mänskliga beteendet beror här på gener och är medfött.

Istället för flexibilitet och anpassningsförmåga är det här frågan om disciplin, respekt och lydnad. Dessutom är man väl förtrogen med det förflutna, med seder och traditioner. Framtiden förknippas här med förändring, något som högern inte ser positivt på. Därför innehåller filmer om framtiden, och också nutiden, ifrågasättande och pessimism. Högerfilmer tenderar att fokusera sig på auktoritets- eller hjältefigurer som främjar deras ideologiska värderingar om eliten. Denna riktning är också patriotisk och har istället för ett globalt perspektiv, ett mer nationalistiskt synsätt (Giannetti, 1996).

Filmer behöver dock ej, i likhet med politiken, vara renodlat vänster eller högerorienterade, utan kan innehålla olika aspekter från vardera området. Huvudsyftet med denna redovisning är att peka på hur ideologin kan skönjas i filmiska framställningar.

3.6 Realism

Teoretiker anser att televisionen är ett realistiskt medium. Ett medium, genom vilket verkligheten reflekteras eller återges till oss sådan vi uppfattar den. Och under denna reflektion osynliggörs och göms själva skapelseprocessen. Syftet är att visa verkligheten som den ser ut, varmed produktionsprocessen söker upprätthålla en logisk kontinuitet. Åskådaren ska med lätthet kunna följa med i det som händer, utan att lägga märke till diverse tekniska faktorer eller berättarstrategier som ingår i medieinnehållets skapelseprocess.

Fiske (1987) menar att vår förståelse av ett TV-utbud bygger på samma referensramar som vi använder i vår dagliga förståelse av vår omgivning. De åsikter, antaganden och uppfattningar vi har med oss genom våra erfarenheter gör att vi förstår saker på vissa sätt. Därmed kan medier använda sig av i samhället vedertagna tecken.

Realismen i dokumentärfilmer tjänar till att göra ett uttalanden om världen, något som dock kan ta sig uttryck i olika former. Nichols (1991) tar upp tre sådana former. Den *empiriska realismen* är detaljrik, beskriver fakta ingående och är noga med att placera karaktärerna i den rätta miljön. Handhållen kamera är här vanligt förekommande. Det som händer framför kameran ska i den empiriska realismen framställas med stor äkthet.

Psykologisk realism koncentrerar sig på att ge en trovärdig framställning av mänskliga tankar och känslor. Stilmässigt skiljer sig denna typ av realism mycket från den empiriska. Då denna framställningsform ämnar skildra känslor och ej den yttre fysiska världen realistiskt, använder man sig av extrema tekniska grepp. En orolig sinnesstämning kan exempelvis framställas genom handhållen, skakig kamera och snabb, hög musik.

När en film har en *historisk realism*, uppmärksammas själva företeelsen den tar upp och representationen av den. Klippning som underlättar kontinuiteten och bilder i ögonhöjd är vanliga. Kontinuitetsklippen tjänar dessutom syftet att underlätta berättelsens fortskridande. Logisk placering av karaktärer och platser i förhållande till varandra hör till standarden inom dessa realistiska skildringar.

3.7 Retorik

Begreppet retorik härstammar från antikens Grekland och betyder "läran om talarkonsten", av antikens "retor" (Bonniers svenska ordbok, 1994). Retorik innebär det verbala förfarande, med vilket en person kan övertyga eller föra sin talan.

Det har under lång tid (ända sedan antiken) utvecklats regler och riktlinjer kring retoriken. Vilka ord man väljer, hur talet är strukturerat, vilket tonfall man har är några betydande retoriska element (Johannesson, 1999). Det finns flertalet konkreta teorier om hur man ska bygga upp ett anförande och vilka ord och verbala uttryckssätt man ska använda. Jag kommer här emellertid att behandla retoriken som ett övergripande instrument. Därmed kommer jag att se på retoriken som någonting som sträcker sig utöver det muntliga, och relatera det till helheten. Såväl stil och form, som innehåll och argumentation är därför av betydelse för den retoriska innebörden (Mral, 2000).

Den utveckling av retorikbegreppet som jag kommer att utgå från är den aristoteliska retoriken som tar upp en del faktorer som har betydelse för konsten att övertyga. Det finns dels hårda bevis, och dels mjuka. De förstnämnda utgörs av vittnen, fakta och dokument etc. som har en stor roll i att övertyga publiken om ett påstående. Dessa är synliga, konkreta bevis.

Exempel på hårda bevis är de demonstrativa bevisen. Dessa handlar som det låter om bevis, vilkas värde man förevisar i mer praktisk bemärkelse. Man kan här använda sig av vanliga hårda bevis, men dessa bevis behöver ej vara riktiga eller sanna. De kan lika gärna vara konstruerade och påhittade. Meningen ligger här i att man genom själva demonstrationen ska övertyga. Dessa bevis väddar till vår syn, och ej så mycket till vårt förnuft och logik. Vi har sett det med våra egna ögon, så därför måste argumentet vara hållbart. Dessa bevis behöver dock ej vara osanna, men oftast rör det sig om halvsanningar, där åskådaren ej får ta del av hela sanningen. Viss information kan ha dolts för att framställa argumentet i bättre dager. Man kan få reda på att en produkt är bättre än andra produkter i ett avseende, men samtidigt

ej få kännedom om att produkten är dyrare än andra produkter av samma slag (Nichols, 1991). Intervjuer räknar jag här till demonstrativa bevis.

Andra mjuka bevis, är de konstnärliga. De etiska bevisen beror på talarens/journalistens/berättarens moral och etik. Ett balanserat reportage, där båda parter talan tas upp vid en konflikt, riktig information etc., är exempel på faktorer som avgör de etiska bevisens värde. Andra mjuka bevis, de känslomässiga, kan utgöras av subjektiviteten som tagits upp ovan (jfr avsnitt 3.4.2).

De känslomässiga bevisen appellerar till publikens känslor och psykiska sinnestillstånd. Detta är väl synligt i många reklamslag och musikvideon, där iögonfallande människor, stränder och dylikt är vanligt. Känslomässiga bevis behöver dock ej väcka behag och längtan hos åskådaren, utan kan också tjäna ett syfte genom att väcka reaktioner av avsmak och oro hos sin publik (Nichols 1991).

4 Metod

Detta kapitel består av tre avsnitt. I det första lägger jag fram min valda metod, varefter jag i nästa avsnitt tar upp denna uppsats olika delar, från inledning till förslag till fortsatt forskning. Jag söker här sammanfatta hur uppsatsens olika moment hänger ihop. I metodens sista avsnitt redogör jag för mitt val av de olika delarna, samtidigt som jag även söker lägga ett kritiskt perspektiv på mina val. Mina förhoppningar är att detta metodkapitel kommer att klarlägga uppsatsens struktur och undersökningsförfarande ytterligare.

4.1 Det hermeneutiska tolkningskretsloppet

Hermeneutik betyder tolkningslära och handlar om förståelse och inlevelse. Till skillnad från den kvantitativa och positivistiska metoden som lägger tonvikt på mätning och antal, är hermeneutik kvalitativ. Därmed går denna metod ut på att man ska tränga in på djupet av en företeelse och sträva efter att upptäcka de känslor, åsikter och tankar som finns bakom en företeelse (Thurén 1991). Forskarens subjektiva tolkning och förförståelse har stor betydelse för den hermeneutiska tolkningen. Dock är hermeneutiken mer ett samlingsbegrepp för olika kvalitativa förfaranden inom forskningen.

Mer specifikt har jag därför för avsikt att utforska mina valda filmer utifrån det hermeneutiska tolkningskretsloppet. Detta tolkningskretslopp innebär att man utifrån en rad faktorer undersöker sitt objekts olika delar och även söker se det som kan ligga dolt. Detta kan exemplifieras genom en soffa. Vi tittar på soffan och ser att den är blå. Vi ser också att det är frågan om en hörnsoffa med fem dynor och att det ena benet är trasigt. Och vi kan likaså avgöra att soffan luktar illa genom våra sinnen. Men det vi varken kan se, känna eller avgöra med något sinnesorgan är exempelvis vilket material soffan är gjord av, varför benet är trasigt eller varför soffan luktar illa.

Det är här hermeneutiken och tolkningskretsloppet kommer in. För att nu återgå till det som är relevant för denna uppsats, kan man konstatera följande. Genom att inhämta kunskap om faktorer som det mediala sammanhanget, textens intentioner, textens uppbyggnad och samhällssammanhang, kan vi besvara frågor som vi inte kan avgöra genom att enbart se, höra eller förstå med vår logik. Tolkning utifrån denna mall, är tänkt att ske cirkulärt, och ej linjärt.

Poängen i modellen är att de olika aspekterna successivt ska ge ökad förståelse och att man hela tiden ska bygga på denna förståelse genom att gå tillbaks och analysera de olika infallsvinklarna tills man uppnått en tolkningsmättnad. Efter detta arbete är mina

förhoppningar därför att jag kunnat inhämta och ge en bred förståelseapparat för dokumentärfilmers funktion och deras sätt att skapa en verklighet. Arbetet med det hermeneutiska tolkningskretsloppet har därmed redan tagit sin början.

Det *mediala sammanhanget* talar till att börja med om vad som är kännetecknande för det aktuella mediet. Detta kan ske exempelvis med en jämförelse av andra medier, genrestämning och/eller en undersökning av intertextualiteten. Min avsikt är här att ge en inblick i de villkor som massmedierna i allmänhet, och televisionen i synnerhet verkar under, samt söka ge en beskrivning av televisionen som medium. En framställning av dokumentärergenrens karaktärsdrag har också gjorts.

Viktigt är även att vara på det klara med vilka *intentioner* en medietext har. Här tas fem möjliga intentioner upp. Dessa är den informativa (vill berätta något om världen), den propositionella (lägger fram en tes eller analys om hur saker och ting förhåller sig), den övertalande (vill att åskådaren ska tycka och tänka på ett speciellt sätt), den uppmanande (manar till ett visst agerande), den expressiva (förmedlar känslor och stämningar), och den underhållande (vill ge oss underhållning, förströelse). Gränserna mellan dessa intentioner är dock ej klart avgränsade och ett medieutbud kan innehålla flera olika intentioner (Dahlgren 2000).

I anknytning till *textens uppbyggnad* tittar jag på det informativa innehållet, de stilistiska attributen, den narrativa dynamiken, den retoriska infrastrukturen och bestämmer tematiska fält.

Det informativa innehållet innebär att man ser till den information som förmedlas. Vilka bevis som läggs fram och hur de läggs fram är frågor jag här kommer att ta hänsyn till. De stilistiska attributen handlar å sin sida om tekniken och det sätt som medier uttrycker sig på. Den narrativa dynamiken handlar i sin tur, dels om filmens tidsföljd (linjär, icke-linjär), och dels om relationen och dynamiken mellan filmens olika element, exempelvis reporter, intervjupersoner och handling.

Retorisk infrastruktur rör det filmiska resonemanget och hur den tar sig uttryck. Denna infrastruktur kan innehålla flera element, men jag har dock tänkt koncentrera mig på den argumentation eller de uttalanden som kan urskiljas i filmerna.

Samhällssammanhanget är den mest övergripande av denna metods delar och undersökningen kan här baseras på flera områden. Då jag är intresserad av att se på de åsikter och tankar som kan skönjas i mina valda filmer, samt titta på hur filmerna konstruerar sin skildring, har jag här för avsikt att titta på vilket ideologiskt mönster och vilken människosyn som kan urskiljas i filmerna (Dahlgren 2000).

4.2 Från inledning till förslag till fortsatt forskning

Denna uppsats är som nämnts, skriven med syfte att undersöka dokumentärers verklighetsskapande och ge större kunskap för denna mediala skildringsform. För att göra detta har jag tagit hjälp av skilda, men alla lika betydelsefulla beståndsdelar. Den första är beskrivningen av bakgrunden, där jag redogör för massmediernas del i samhället, Public-service mediernas villkor och även ger en beskrivning av nazismen och relaterade faktorer.

Syftet är här att ge en introduktion och grundläggande förståelse för det ämne som behandlas i de två analyserade dokumentärfilmerna.

Härefter kommer teorin som utgör en insyn i televisionens och dokumentärfilmens värld, samt resonerar och reflekterar kring faktorer som på olika sätt kan knytas an till dokumentärfilmen. Sådana här faktorer utgörs av diskussioner kring objektivitet, ideologi, realism och retorik. Dessa utgör redskap för oss i tolkningen av dokumentära skildringar och är därmed av stor betydelse för att vi ska kunna förstå dokumentärfilmens språk.

Nästa del är detta kapitel, metodkapitlet, med betoning på den hermeneutiska cirkeln. Med hjälp av metoden ämnar jag få ytterligare en förståelsehorisont för hur man kan tolka dokumentärfilmer, och därmed också få ytterligare kunskap om dokumentära skildringsförfaranden. Om man är utrustad med rätt verktyg i mötet med en icke-fiktiv skildring, är det dessutom lättare att se skildringen ur ett kritiskt och öppet förhållningssätt. Ett förhållningssätt som jag menar, skänker en större kunskap.

Analysdelen kommer jag slutligen ägna åt att tillämpa mina inhämtade kunskaper på de två valda dokumentärfilmerna. Den övergripande avsikten med analysen är som sagt att få en ljusare bild av hur dokumentärt berättande sker och vilka faktorer som är betydande i dokumentärfilmens verklighetsskapande. Analysens kommer att delas upp i avsnitt som är baserade på frågeställningen. Både frågeställningen och analysen präglas emellertid av de verktyg jag hämtat från den hermeneutiska cirkeln.

I slutdiskussionen kommer jag sedan att knyta samman mina reflektioner, slutsatser och inhämtade kunskaper. Mina förväntningar är att jag vid det laget lyckats skapa ytterligare en dimension och en bred uppfattning för hur dokumentärfilmer fungerar. Min avsikt är även att ge en användbar referensram som man kan använda när man tittar på en dokumentärfilm, i syfte att ha möjlighet att nå en större kunskap vid mötet med dokumentära skildringar. I sista kapitlet ger jag förslag till fortsatt forskning.

4.3 Motivering och kritisk granskning

4.3.1 Valet av det hermeneutiska tolkningskretsloppet

Valet av en hermeneutisk metod grundar sig på de frågor jag valt att bygga min analys kring och uppsatsens syfte. I och med den valda metoden ges möjligheter att gräva djupare, se alternativa möjligheter och hitta meningar i filmerna som kan ligga dolda. Detta passar mitt syfte då målet med denna uppsats är just att upptäcka vilken process och vilka tankar som ligger bakom ett dokumentärt verklighetsskapande och hur det kan skönjas i filmerna (Thurén 1991).

Det hermeneutiska tolkningskretsloppet tar upp många faktorer, med allt från externa samhällssammanhang, till intern filmuppbyggnad, något som torde ge ett ökat helhetsperspektiv till analysen. Jag ämnar skapa en så omfattande bild av den dokumentära skildringen som möjligt med hänsyn till den tid och det utrymme jag har till förfogande. Denna uppsats kommer härmed ej att göra en djuplodning inom ett specifikt område som rör dokumentära skildringar, utan snarare fungera som en katalysator för den allmänna förståelsen av dokumentärfilmen som uttrycksform.

4.3.2 Valet av bakgrundsbeskrivning och teori

Dessa val hade ett avgörande syfte, vilket var att få fram största möjliga kunskap om mediet, ämnet och de frågor som berör dokumentärfilmen i hög grad. Som jag redan påpekat är detta område mycket vitt. Teorier och diskussioner kring exempelvis objektivitet och realistiska framställningar inom filmens värld har florerat, vilket gör det omöjligt att ta hänsyn till alla sidor av exempelvis begreppet realism. Min avsikt med teorin som söker ta tillvara på så många frågor med anknytning till det valda ämnet, som möjligt, är dock att skapa ett helhetsperspektiv och en ökad kunskap om dokumentärfilmen. På grund av detta bedömde jag det som väsentligare att ta med fler områden som skänker uppsatsen en större bredd. Denna uppsats är dessutom anpassad för att analysera filmer som de jag valt, det vill säga, svenska dokumentärfilmer i långfilmsformat.

4.3.3 Valet av filmer

Kriterierna för valet av filmer var delvis självfallet att det skulle vara dokumentärfilmer, och delvis att det skulle vara likartade filmer ifråga om tema och inriktning. Dessa kriterier motsvaras av ämnet *rasism* och inriktningen är *nutid* och *fokus på nazistiska/rasistiska ungdomar i Sverige*. Valet av tema eller ämnet i filmerna hade inga på förhand bestämda bedömningsgrunder, men mitt val av nazismen och nazistiska ungdomar tycktes vara lockande av flera orsaker. Detta i och med att man skulle kunna kalla den nazistiska ideologin för en egen värld av tankar och värderingar som skiljer sig från andras värderingar i omgivningen och det demokratiska samhället i Sverige. Detta ger enligt min mening denna undersökning ännu en dimension, då jag därmed får tillfälle att undersöka dokumentärfilmernas verklighet, samtidigt som jag även undersöker dokumentärfilmernas sätt att undersöka den nazistiska världen. Bland annat ska jag ta reda på och diskutera vilka värderingar och åsikter, vilken ideologi, som kan skönjas i mina valda filmer. Detta blir då än mer intressant i och med att filmerna i sin tur gör en undersökning, iakttagelse eller en dokumentation etc. av en ideologi.

Att båda mina valda filmer till stor del rör sig kring intervjuer och samtal med aktörerna, kan vara en nackdel, då man kanske hade kunnat få större kunskap, vid användningen av två filmer med ett helt annorlunda förfarande. Hade man valt en allvetande kommentator i den ena filmen och intervjuer i den andra, hade man även kunnat se hur dessa skilda medel bidrar till en verklighetsbild på var sitt sätt. Dock ges här istället tillfälle att fördjupa sig i en analys om hur intervjuer kan fungera och vilken funktion de kan ha.

Beslutet att studera två filmer och ej fler kommer av den hermeneutiska metoden. Detta då fler knappast vore möjligt tidsmässigt. Att endast ta en film, skulle däremot göra att man går miste om det intressanta med att jämföra två filmer.

5 Analys

I detta avsnitt kommer jag att ta upp de två filmer jag valt för analysen, *Vem bryr sig!* (2000) respektive *Rasist, javisst!* (1993) och söka besvara de frågor jag ställt till dessa medietexter. Jag fördjupar mig separat i varje dokumentär, för att sedan i slutdiskussionen jämföra dem och se hur deras uttryckssätt skiljer sig och liknar varandra. Avsnitten är uppdelade enligt frågeställningen. Jag kommer därmed att inleda varje analys med att avgöra vad det är för typ av dokumentär och bestämma dess karaktäristiska drag. Därefter kommer jag att titta på vems perspektiv filmen utgår från och representerar, varefter jag tar upp frågan om det rör sig om en argumentation och hur detta i så fall syns i framställningen. Sedan tittar jag på filmens ideologiska hållning, hur nazisterna behandlas och jag avslutar med en diskussion kring den typ av verklighet som filmen genom sin berättarstrategi och teknik ger upphov till.

5.1 *Vem bryr sig!*

5.1.1 Vad kännetecknar filmen?

Denna film är interaktiv och filmskaparen/intervjuaren går idogt in för att lära känna aktörerna. Detta även om hon uttryckligen ej delar deras uppfattning, något som jag kommer in på längre ner.

I början varvas en manlig berättarröst utanför bild med intervjuer. Denna berättarröst utgör i inledningen huvuddelen av filmens verbala uttrycksmedel. Vi får dock aldrig lära känna denne manliga berättare eller se honom i bild. Han kommenterar endast det historiska skeendet. Vi får i och med denna berättarröst, eller voice-over, bland annat veta att polisen stormade en av nazisternas hem, att flera kommunalpolitiker hotats och att oron i samband med dessa händelser stegrats i Tomelilla. Denna inledande form av berättande ger information i syfte att hjälpa åskådaren komma in i handlingen och förstå resten av filmen. Efter inledningen bärs filmen i huvudsak upp av intervjuer. Kommentatorn återkommer dock emellanåt, oftast för att introducera nya karaktärer.

Vem bryr sig! har en kronologisk och linjär tidsföljd med början hösten 1999 och slut hösten 2000. Filmaren följer under denna tid unga nazister och vi får ta del av personernas utveckling och synpunkter. Men istället för att behandla en tidsperiod där hela händelseförloppet skildras under en viss tid, gör filmen nedhopp i fyra på varandra följande tidsskeden. Vi får följa fyra perioder: "Hösten 1999", "Vintern 1999/2000", "Sommaren 2000" och "Hösten 2000". I varje period sker samtal, intervjuer och olika dialoger om nazismens betydelse i ungdomarnas liv.

Strukturen i filmen utgörs vidare av en harmonisk början (den fridfulla staden Tomelilla), följt av kaos (nazister flyttar in, problem uppstår) och slutligen åter harmoni (nazisterna ändrar åsikt). Här sker en förflyttning. Från att filmen inledningsvis lade tonvikten på den fridfulla staden Tomelilla, befinner sig snart istället de nazistiska ungdomarna i centrum.

Staden de bor i har glömts bort. Det är inte omgivningens osäkerhet man får ta del av, utan ungdomarnas osäkerhet och känslan av att de inte passar in.

På slutet återställs sedan harmonin igen, i och med att ungdomarna generellt sett ser positivare på tillvaron, och därtill även har skaffat sig familjer och arbeten. Men man får emellertid inte ta del av hur staden har lyckats återhämta sig. En faktor som eventuellt skulle kunna störa den återfunna harmonin något. Det man får ta del av är enbart ungdomarnas förmåga att trots allt anpassa sig och deras förändrade situation. Filmen följer också en konventionell stil. Klippen är mjuka och tids- och rumskänslan är ej förvrängd. Åskådaren kan utan större problem orientera sig i handlingen.

Intervjuerna i filmen, sker ofta i samtalsform. De kan mer liknas vid diskussioner, där två parter argumenterar för sina åsikter och samtalar med varandra. Det finns ej alltid klara frågor och svar i intervjuerna. Dessutom kan frågor även förekomma från intervjupersonerna. Intervjuaren är vidare mycket delaktig i alla samtal som bedrivs.

5.1.2 Vem tilltalar filmen och vems perspektiv utgår den från?

Då *Vem bryr sig!* tar upp ett känsligt område där många förekommande uppfattningar ej är accepterade i stora delar av samhället, finns det en viss problematik kring hur filmen klarar av att följa televisionens kännetecknande drag som ett populärt medium. Nazismen är i samhället en ideologi som närmast kan betraktas som problem och en icke-önskvärd företeelse. Nazismen frodas i motsättningar och främjar av fördomar och bråk. Nazismen är inte förenlig med den övriga omgivningen och dess medborgare som vill ta en aktiv del av samhället och följa dess lagar och normer. Men ändå görs en TV-film som närmar sig nazister och söker behandla dem med förståelse.

Perspektivet tycks därmed i filmen stamma från de nazistiska ungdomarnas föreställningsvärld, varifrån det blickar ut mot omgivningen. Den ända direkta länken till världen utanför är i stort sett intervjuaren. Då och då visas emellertid ett hus i idyllisk miljö eller havet under intervjun. Detta är dock ett motsatspar: hav - nazism, hus i idyllisk miljö - nazism. Ett motsatspar som tycks utgöra ett bevis för den distanserade omgivningen. Havet är övergivet och det är höst. Huset står också där ensam. Det ger en bild av ödslighet. En ödslighet som kan liknas vid nazisternas benägenhet. Nazisterna befinner sig också avlägset och isolerat från omgivningen.

Denna film är dock inte, som det kan låta, en film som försvarar nazismen eller nazisterna. Istället kan denna film närmast beskrivas som en skildring som med utgångspunkt från samhällets vedertagna värderingar och rädsla för nazismen, söker besvara en del frågor. Filmen representerar på detta sätt medborgarna och söker svar som dessa vanliga hederliga medborgare inte har. Filmen står därför inte i kontrast till det övriga samhället, utan intar samhällets plats. Därmed är det en samhällsfilm som söker nå vetskap om en företeelse och om vissa personers delaktighet i företeelsen. Det är en film som söker upplysa både sig själv och samhället genom att närma sig det som den anser att det finns för lite kunskap om.

Därmed bibehålls både den samhällsorienterade syn som är karaktäristisk för televisionen, och det utbud som inom Public-service ska spegla demokrati, jämlikhet, frihet och mångfald. Public-service kriterierna följs inte minst genom att det är frågan om en dokumentär- och informationsfilm, samt ett förhållandevis ovanligt tema och en udda vinkling.

Filmen strävar även efter det populära i och med dess berättarstrategi som är lätt att följa. Filmens signaler och uttrycksmedel är välkända led i det svenska samhället och hör därmed till konventionerna. Tekniken speglar en logisk kontinuitet som liknar verkligheten (ej hopp mitt i en scen eller andra former av störningar som kan hindra den sammanhängande upplevelsen av verkligheten som skildras). Filmen börjar även med att introducera händelserna genom att tala om den rädsla och oro för nazismen som finns. Därefter börjar argumentationen som går ut på att lära känna personer som har problem. Dessa personer tycks emellertid vara ofarliga och helt vanliga människor. Filmen följer därmed ett mönster som väddar till känslor om förståelse, insikt, ödmjukhet och medkänsla, känslor som i dagens samhälle är allmänt accepterade som mycket positiva och *rätta* känslor. Därmed spelar filmen hela tiden på den undermedvetna förståelsen om vad som är rätt och fel.

Emellertid är dock denna film ej ett bevis för synen om televisionens underhållande funktion. Detta en film som vill ge oss kunskap, förståelse och information. Däremot vänder sig filmen, som redan nämnts, genom sin berättarstrategi och tekniska behandling, även till den stora massan.

5.1.3 På vilket sätt uttrycks en eventuell argumentation eller uttalanden?

Filmen argumenterar enligt min åsikt tveklöst för att dessa ungdomar innerst inne är ofarliga. Snarare är de förvirrade. Nazismen är bara en fas i deras unga liv. De söker en identitet och fastnade i nazismen på vägen.

Denna dokumentärfilms kommunikativa framställning är inte faktabaserad. Det erbjuds i filmen ingen konkret kunskap om hur nazismen fungerar, hur många som är aktiva nazister i Sverige, eller vad nazismen bland ungdomar idag kan innebära. Däremot nästlar sig filmen in under ytan och vi får kunskap om människan, den komplexa människan, som finns i de nazistiska ungdomarna. Tre faktorer spelar här en väsentlig roll: Strukturen, fokus på nazisterna, och bevisen.

Strukturen kan delas in i tre delar, harmoni, kaos och åter harmoni. Från att ha varit hårda och fientliga nazister har ungdomarna gått till att bli mjuka människor med en stark tillit till det övriga samhället. Filmens slut är särskilt betydelsefull för poängen i argumentationen. Fem av de sju ungdomarna har då lagt nazismen bakom sig och de övriga två är inte lika övertygade nazister längre. Från att ha varit fientliga mot andra, levt ett ibland våldsamt liv, har de helt plötsligt blivit fem vanliga svenska ungdomar, som har en positivare syn på sitt eget liv och på omgivningen.

En av dem säger så här utifrån sin förändrade syn:

Jag försöker göra så mycket jag kan för att hjälpa mitt land, men att... liksom gå runt och inte göra nånting, bara gå runt och hata, då hjälper man inte, inte sitt land ju. Men det gör man genom att jobba och betala skatt i det landet och röstar och sånna grejer. Eller hur?

(Floreman, 2000)

En annan av ungdomarna målade upp en mycket svart bild av sig själv i början. Han var alkoholiserad, brydde sig inte om någonting, orkade inte ta ansvar för sin son, och han mer

eller mindre erkände att han var ett hopplöst fall. Det fanns ingen räddning för honom, men han brydde sig inte om det heller. Mot slutet av filmen hade han emellertid ändrat inställning helt. Han hade arbete, var gift och frun väntade deras första barn. Han hade en framtid och den svarta slöjan hade ersatts med en vit. Den pessimistiska självrannsakan han erbjöd åskådaren tidigare i filmen, hade ersatts med en lojalitet och välvilja mot omgivningen.

De genomgående problemställningarna i filmer utgörs av frågor som; ”Borde vi inte sträva efter en förståelse för ungdomarna i filmen istället för att ta avstånd från dem?” och ”Är nazismen för dessa ungdomar bara en fas i livet?”. Dessa frågor är explicita och därmed förhållandevis lätta att urskilja. Ofta ventileras de konkret i uttalanden från intervjuaren.

Fokuset på nazisterna är avgörande för att åskådaren ska få god tid på sig att sätta sig in i ungdomarnas liv. Åskådaren kan här ges tid att få förståelse för hur aktörerna känner sig och varför de har valt nazismen som ideologi. Skulle filmen även innehålla intervjuer med övriga samhället, myndigheter etc., skulle nazisterna själva hamnat i skymundan och åskådaren skulle aldrig riktigt få tillfälle att bekanta sig med de unga nazisterna. Fokuset ligger inte heller på nazismen som företeelse. Nazisternas åsikter om invandrare, omgivning och övriga ideologiska uppfattningar kommer faktiskt endast fram i ringa grad. Den starka koncentrationen ligger istället på individerna. Samtalen rör som regel ungdomarnas egna liv, även om det förekommer diskussioner om exempelvis koncentrationsläger.

Känslomässiga och demonstrativa bevis kan urskiljas genom bilder och form. Många gånger filmas inte de som talar utan annat i omgivningen. Vid en scen talar en av karaktärerna om svek, samtidigt som man får se en hund äta ur sin matskål. Under samma scen får man även se en kamrat spela videospel, emedan man också får höra intervjun utanför bild.

Flera av de nazistiska ungdomarna har även katter och det förekommer att man exempelvis får se en katt leka medan intervjuer om aktörernas nazistiska liv hörs utanför bild. I ytterligare en scen, där det samtalas om ämnet nazism och de intervjuade nazisterna enträget håller fast vid sina åsikter, följer kameran rätt som det är en nazists hand, när denne klappar en hund.

Jag nämnde i teorikapitlet att Trinh-Minh-ha i sin film *Surname Viet Given Name Nam*, använde sådana här bilder, där intervjun hörs utanför bild, för att ifrågasätta intervjun. När det gäller *Vem bryr sig!* tycks dessa företeelser, främst när det gäller förekomsten av djur parallellt med en intervju, snarare främja intervjun genom att göra en motsättning gällande. Jag menar här motsatsparet djur – nazism. Djur kan associeras till oskyldigt, rart och andra mer positiva betydelser, medan nazismen står för raka motsatsen. Därmed kan filmaren ha sökt att föra in det oskyldiga och rena i nazismens hårda och grymma värld.

Djurens förekomst ser jag som ett försök att skildra de filmade aktörernas inre och tala om att de har goda sidor och att man måste gå in på aktörernas person. De nazistiska ungdomarna är människor som alla andra. De är varmhjärtade och lojala under den tuffa nazistiska framtoningen. Det tycks mig därför som att filmaren här vill försvara aktörernas person. Nazismen ligger på ytan, men man måste gå djupare än så. Man måste se vad som finns under fasaden och då kanske man kan förstå karaktärerna. Man kanske rentav kan känna sympati med dem. Filmaren vill härmed skapa en förståelse för aktörerna.

Ännu ett exempel på när intervjun hörs utanför bild är ett tillfälle då kameran dröjer sig kvar en längre tid vid modern till den ena nazisten, trots att det är fadern som talar. Sedan, efter ca

10 sekunder gör kameran en långsam panorering över till höger där fadern sitter. Detta kan ses som en observation av moderns reaktion på samtalet. Diskussionen rör sig i det här fallet om den 16-åriga sonens nazistiska ideologi. De pratar om hans uppförande, klädsel, nattliv etc. Fadern menar bland annat att nazismen har hjärntvättat hans son.

Modern ser mycket orolig ut. Hon kniper ihop läpparna, sväljer och ser allmänt nervös och uppjagad ut. När hon slutligen vänder ansiktet mot fadern, följer kameran sakta med. Moderns ansiktsuttryck anser jag här är ett exempel på en bild som är ett viktigt komplement till det sagda ordet, samtidigt som den också skildrar känslor. Bilden tar åskådaren närmare personen ifråga. Även om det ej är nazisterna som filmas, är det deras familj, som också torde vara ett medel för att skapa förståelse för ungdomarna. De har familj, de har en orolig familj. De är vanliga människor.

Åskådaren får dessutom, med den hos modern kvardröjande kameran, gott om tid på sig att tolka moderns reaktion och känna sympati med henne. Kanske är det många som har svårt att känna igen sig eller respektera en bråkande nazist, men desto fler torde ha förmågan att känna med en orolig moder. Denna bild kan också jämföras med exempelvis en bild på en orolig stadsbo eller en politiker som bombhotats, under det att även intervjun sker med ängsliga stadsbor. Detta senare alternativ hade antagligen gett en annorlunda bild av nazisterna i staden. Selektionen av bilderna torde härmed vara medvetet valda och avgörande för filmens bevisföring.

I det ovan nämnda finns därmed två slags bevis, känslomässiga och demonstrativa. Den förra, vilken bidrar till filmens subjektiva prägel, utgörs av djurens förekomst i *Vem bryr sig!*, och scenen där kameran dröjer sig kvar vid den oroliga modern. Syftet är här, enligt min uppfattning, att vi ska påverkas känslomässigt. Vi ska känna medlidande med nazisterna för att de hamnat på fel spår.

De demonstrativa bevisen utgörs helt enkelt av intervjuerna. Det är genom intervjuerna vi blir vittnen till uttalanden, det är där vi hör argumentationer. En stor del av filmen utgörs av intervjuer, vilket leder till att det mesta av vår kännedom om nazisterna stammar från intervjuerna. Vår uppfattning om nazisterna som personer kommer till större del från de uttalanden och beteenden de visat under intervjuerna.

Filmen kännetecknas delvis av ett öppet förhållningssätt. Detta på grund av dess undersökande ansats i och med att den vill lära känna och utforska personerna som döljer sig bakom de nazistiska ungdomarna. Filmen bedriver emellertid en argumentation där undersökningen utgör en kontinuerlig process som tycks sträva i en speciell riktning. Argumentationen syns även i strukturen. Intervjuaren talar i början om vad hon vill undersöka, därefter byggs filmen upp genom olika typer av bevis bland annat i form av samtalen med de unga nazisterna. Genom den aktiva och deltagande intervjuformen styrs trots allt intervjuerna i en riktning. Intervjuarens stora inblandning i intervjuerna gör att intervjuernas struktur påverkas, vilket gör att filmen får en argumenterande prägel. Intervjuerna verkar inte fritt oberoende av en tredje part, filmaren, utan filmaren blir en aktiv del av det som sker.

5.1.4 Vilka tankar och åsikter kan skönjas i Dokumentärfilmen?

Identifikation i den bemärkelsen att vi åskådare ska bli ett med filmens aktörer är det inte frågan om. Emellertid finns det här istället en förståelseprocess där åskådaren ska få kunskap om, och lära känna de unga nazisterna. Vi inkorporeras därmed inte med aktörerna, vilket är fallet med en del fiktiva berättelser. Istället förblir vi utomstående betraktare som får ökad förståelse för aktörerna. Tanken är, enligt min mening, att denna ökade förståelse ska stå i kontrast till, och motverka våra fördomar.

Några antaganden filmen gör gällande tycks vara följande: fördomar skapas av oförståelse, nazismen består till stor del av fördomar, människor i allmänhet har i sin tur ofta fördomar mot nazismen. Första och tredje antagandet kommer till uttryck strax efter inledningen, då filmaren klargör att hon stött på oro bland lokalbefolkningen och att hon därmed beslöt sig för att undersöka hur rädd man egentligen behövde vara för nazismen. Hon ville därmed undersöka hur stort belägg fördomarna hade. Hon skilde därmed på fördomar och verklighet och ville förstå verkligheten istället för att låta fördomarna styra enväldigt.

Det andra antagandet om att även nazismen är fördomsfull, syns i stort sett genom hela filmen. Intervjuaren är mycket aktiv och ifrågasätter det nazisterna säger. Därmed ifrågasätter hon också nazisternas kunskap om sin ideologi. Vid ett tillfälle anklagar hon en av nazisterna för att enbart återge det han hört av andra. Hon påstår vidare att han inte har fått ta del av den andra sidan, fiendesidan enligt den nazistiska ideologin.

Filmerna tycks därmed även ställa upp en rad förklaringsförsök och möjliga lösningar till de problemfyllda antagandena: kanske kan man genom att motverka fördomarna rädda nazisterna. Ungdomarna kanske väljer en ideologi som nazismen att identifiera sig med för att de inte känner sig stöttade av det samhälle de lever i. Ungdomarna saknar kanske bara stöd och vägledning. Kanske kunde de få detta stöd om fördomarna mot dem i omgivningen minskade. Kanske kan vi försöka integrera ungdomarna med det övriga samhället istället för att ta avstånd och låta klyftan och de oförstående åsikterna styra.

Selektionen av nazisterna tycks i *Vem bryr sig!* ej ha ägt rum i hög grad. Sju nazistiska ungdomar flyttade till Tomelilla och det är dessa filmaren pratar med. Däremot ser vi en del föräldrar, men ej alla. Varför, kan man fråga sig? Det behöver ej ha varit frågan om selektion, utan det kan också röra sig om vilka som ställde upp. Rasism kan vara ett känsligt tema och det är inte säkert att alla föräldrar till nazistiska barn vill tala om det inför kamera. Dock kunde de medverkande föräldrarna uttrycka sig väl och de hade ofta ett målande minspråk.

Jag har redan tagit upp koncentrationen på nazisterna, vilket ger ett visst intryck i sig. Filmerna hade sett annorlunda ut om man även tagit med lokalbefolkning, politiker, polis med flera som står i motvikt till nazisterna. Och hade filmerna enbart koncentrerat sig på exempelvis lokalbefolkningen hade den sannolikt sett helt annorlunda ut. Selektionen av de medverkande aktörerna har därmed stor betydelse för den ideologiska hållning filmerna ger uttryck för.

När man tittar på filmarens fokus på vissa ungdomar och längden som hon är med var och en av dem, så kan man däremot urskilja en del intressanta saker. I den första halvan av filmerna koncentrerar filmaren sig mest på en av ungdomarna. Denne har en flickvän och en katt och intervjuaren verkar ha kommit honom närmast. Nazisten ifråga är vidare en person som är karismatisk och kan argumentera förhållandevis väl för sin ideologi. Samtalen mellan intervjuaren och denne karaktär är de samtal som oftast blir mest intressanta och informativa.

Aktören ifråga kommer ofta med nya argument och inbjuder till livliga diskussioner. Utdrag ur en intervju med denne kommer längre ner i avsnitt 5.1.5.

En annan av aktörerna får i början däremot ej mycket utrymme i den första halvan av filmen. Denne ger också intryck av att inte ha någon större aning om varför hans livssituation ser ut som den gör. Dessutom ger han heller inget starkt argument för att han är nazist. En del av samtalet ser ut enligt följande:

Ip: Nej, jag har alltid varit skinhead. Jag har alltid tyckt det var perfekt livsstil.

I: Varför det?

Ip: Ja, det är, det är bra kamratskap, var i alla fall innan. Det är alltså, det är bra. Droger o allt sån't. Det är skitkul alltså.

(går ej att höra, då de pratar i mun på varandra)

I: Men du söp ju mycket?

Ip: Ja, ja, så in i helvete. Men sen har det blivit mer o mer politiskt, typ att man ska mera... man ska vara mer normal i sin klädsel. Jag tycker det är jobbigt. Jag menar, bestämmer man sig för en sak, så får man ju vara det fullt ut. Då ska man va ut och slåss o banka skiten ur folk.

I: Men det är det som är skinheads?

Ip: Javisst, och misshandla folk.

I: Men skämtar du med mig nu?

Ip: Nä, nä, jag har gjort det alltid. Jag tycker det är skitkul.

(Floreman, 2000)

Nazisten som nämndes innan kunde däremot argumentera mot intervjuaren och kom med förhållandevis hållbara argument. Varför får då han mer utrymme? Borde inte den som ger intryck av att vara okunnig få större plats, medan den som argumenterar för sin ideologiska ställning, och gör det tämligen bra, får mindre utrymme? Filmskaparen i *Vem bryr sig!* är uttryckligen emot nazism, men ändå är det den som har mest kapacitet att framföra sina åsikter, som kommer till tals mest.

Jag anser att denna selektion beror på att filmskaparen vill lära känna, och vill att åskådaren ska lära känna nazisterna som personer och ha klarhet i hur de tänker och förståelse för dem som människor. Och det kan vara lättare att förstå en individ som kan förklara sig och är karismatisk och klok. Deras framförande av åsikter, mildras sedan i och med att intervjuaren ideligen säger emot dem och ifrågasätter dem.

Filmen tycks vara indelad i två block, *före* och *efter*. Före, utgörs av hösten och vintern 1999, och efter utgörs av sommaren och hösten 2000. Före, är alla ungdomarna nazister fullt övertygade om sina åsikter. De menar också att de aldrig kommer att ha någon annan uppfattning. Efter, är det bara två av dem som bekänner sig till nazismen, men även deras engagemang har avtagit. Två av ungdomarna har dessutom fått barn. En större förändring har därmed ägt rum hos samtliga ungdomar på ett halvår.

Ytterligare en skillnad från före och efter, är att fokus i filmen bytts ut. Den karaktär som fick störst utrymme tidigare, är en av dem som fortfarande sympatiserar med nazisterna. Han får nu mindre utrymme. En annan av ungdomarna däremot, som har lagt ifrån sig nazismen helt, intervjuas ingående. Ungdomen ifråga menar att det är skönt att han inte längre rör sig i

nazistiska kretsar. Denna numera före detta nazist hyste tidigare ett stort hat mot omgivningen. Men nu har han fått lättare att komma närmare andra människor och umgås med dem.

Främst baserat på hans uttalanden får man intrycket av att han har lyckats göra sig av med en enorm börda. Förut var allting svart, negativt och han var isolerad, nu är allting positivt och han är en del av samhället. Han lyckas måla upp nazismen som om det vore frågan om en religiös sekt. En sekt som ej släpper taget om sina medlemmar. Han lyckas även måla upp sig som en missbrukare, någon som ej kunde släppa taget om sekten. Vi kommer här in när intervjuaren har frågat var skillnaden mellan nu, då han har tagit avstånd från nazismen, och förr, är:

/.../ Jag tänker inte hela tiden på det, utan jag... jag gör andra grejer med. Kan göra andra saker. Innan gick ju alla mina pengar till det. Det slipper jag nu. Men jag tror det (de nazistiska tankarna) håller på att försvinna nu. Det liksom falnar.

(Floreman, 2000)

Den interaktionistiska människosynen ges i filmen. Detta då skildringen vänder sig till samhället och menar att denna ska släppa fördomarna och sträva mot en förståelse för ungdomarna. Kanske är det samhället som bär orsaken till att de blivit nazister. Emellertid koncentrerar sig filmen till största delen på nuet. Den koncentrerar sig på lösningar och ej på orsaker, enligt min mening. Det är nu något måste göras. Det är nu samhället måste göra en insats för ungdomarna. Filmen tar också upp ett möte som byborna i Tomelilla höll angående de nyinflyttade nazisterna. En bybo bestämde sig då för att ta kontakt med nykomlingarna och bjöd hem den ene till sig. I en annan scen får man höra en av de nazistiska karaktärerna säga att de (nazisterna) inte är välkomna där på grund av deras åsikter, något som känns lite tungt. Dessa scener tyder på en vilja hos filmaren att ta upp problematiken samhälle - unga nazister. Om samhället och nazisterna skulle söka närma sig och förstå varandra, kunde kanske många problem lösas. Filmen tycks påstå att samhällets distanserade och oförstående hållning till nazistiska ungdomar i synnerhet och till ungdomars problem i allmänhet, skapar en slags rundgång. En rundgång där förvirrade pojkar söker sig till nazismen, blir utstötta ur samhället och blir fientligt ställda mot samhället, varmed samhället i sin tur blir än mer distanserad mot dessa ungdomar.

Så här berättar den ene av karaktärerna när han på slutet förklarar hur han kände det tidigare:

Man hatade ju alla runt om en o mer. Känner sig trygg när man är i grupp. Sen när man är ensam... är man så ynkelig.

Och lite senare säger samma person vid en intervju:

*I: Har du kommit närmare dina föräldrar?
Ip: Ja, alla (med eftertryck).*

(Floreman, 2000)

Samhället spelar härmed en avgörande roll för individens utveckling och trygghet. Trots detta vittnar dock människogestaltningen inte på en determinism, där den ensamma individen står maktlös inför samhället. Även om samhället och individen är beroende av varandra och nära sammanlänkade, så har både individen och samhället egenhändigt makt att påverka den andra och sin egen utveckling. Detta visas genom en existentiell människogestaltning där filmens karaktärer på slutet lyckats ändra tillvaron.

Man får även intrycket av att filmens karaktärer självmant med egen viljestyrka valt sin ideologi och att de är nöjda med tillvaron. Detta både i början och i slutet av filmen, oavsett vilka åsikter de hade. De flesta var belåtna och mycket bestämda. Dessutom var den mest pessimistiska i filmens första hälft, den mest optimistiska, i filmens andra hälft. Denne, som tycktes leva i den mest omöjliga situationen i början (arbetslöshet, brist på vilja och intresse för något), lyckades vända den till en av de mest samhällsanpassande situationerna bland karaktärerna på slutet (arbete, familj, samhällsintegrerad). Trots att individerna behöver samhället och påverkas av omgivningen, så har omgivningen ej makt att förutbestämma individens öde.

Filmen är vidare vänsterorienterad. Som jag här sökt visa på, lägger den ett socialt perspektiv på människan och menar därmed att människans utveckling sker i samspel med samhället, vilken har en stor betydelse för om hon ska kunna förändra sin situation. Vi måste ha större förståelse för varandra om vi ska kunna leva i harmoni. Framtidstron ges vidare genom slutet, då ungdomarna har lyckats hitta harmoni och självtillit. Vidare skildras här en grupp ungdomar som delvis hamnat utanför samhället.

Trots att filmen framför allt är subjektiv, så befinner den sig inte heller så långt bort från objektiviteten. Detta främst genom att den ej maskerar sin ideologiska hållning och manipulerar i så hög grad.

Då filmen koncentrerar sig på nazister, blir *Vem bryr sig!* mycket enkelriktad och den tar i stort sett endast hänsyn till den ena parten. Filmen saknar därför balans mellan olika parter. Andra subjektiva grepp som känslomässiga bevis och selektion av karismatiska individer har redan berörts. Däremot är filmskaparen/intervjuaren, personligen emot nazismen som ideologi, något som hon ej är blygsam med att tala om. Intervjuarens aktivitet, hennes engagemang i samtalen och hennes ifrågasättande, motverkar emellertid den starka subjektiviteten i filmen. Intervjuarens egen subjektivitet, hennes framförande av sina egna åsikter, motverkar till en viss grad subjektiviteten i filmen. Både åsikter för- respektive mot nazismen får därmed utrymme. Man kan se intervjuarens subjektivitet som ett substitut för neutraliteten. Den neutralt betraktaren ersätts med två mycket subjektiva parter. Emellertid drar sig filmen på grund av den bristande balansen bort från objektiviteten. Obalansen gör att man går miste om tankar och åsikter, med undantag för intervjuaren själv, som ej rör den nazistiska föreställningsvärlden. Därmed är det många infallsvinklar och känslor som aldrig kommer till uttryck i filmen och som man aldrig får ta del av.

Däremot menar jag att filmen är förhållandevis explicit. Den söker ej maskera sin ideologiska hållning och sitt budskap. Den starka fokuset på nazisterna och filmarens rättframma kommentarer och argument för sina egna åsikter vittnar om detta. Dock finns det även faktorer, främst de känslomässiga bevisen, som drar mot ett mer implicit håll. Sammanfattningsvis menar jag att filmen är subjektiv, men dess förhållandevis små manipulativa grepp, gör att den ej är alltför avlägsen från objektiviteten.

5.1.5 Hur behandlas nazisterna?

Filmaren/intervjuaren är såtillvida mycket subjektiv i sitt framträdande. Dialogerna mellan aktörer och intervjuare ser därför ut på följande vis: karaktären pratar om sin övertygelse och intervjuaren ifrågasätter. Under tiden håller aktörerna fast vid sina uppfattningar, något som emellanåt kan resultera i de mest livligaste diskussioner. Nedan tar jag upp ett utdrag ur en sådan diskussion. Både intervjuaren och intervjupersonen var under hela intervjun fast övertygade om sina respektive åsikter och båda hade mer eller mindre hetsigt och spänt tonfall. Dock hade de vid det laget i filmen lärt känna varandra förhållandevis bra, och själva stämningen var ej spänd. De kan liknas vid två bekanta eller vänner som diskuterar ett område där åsikterna skiljer sig åt, varför de söker övertyga varandra och argumentera för sina åsikter. De har avslappnade hållningar, bryr sig inte om kameran eller någonting annat i närheten. Båda tycks känna sig trygga.

Ip: ...för det är han som gett order om det.

I: A, på ett sätt kan man säga att det är så, men på ett annat sätt, så har ju jag som människa ansvar för mina handlingar.

Ip: Ja, men det spelar, det spelar ingen roll.

I: Det gör det väl.

Ip: Om en en soldat som...

I: Det gör det väl.

Ip: Nej, det gör det inte. Om en soldat som har varit i andra världskriget påstår, säger att jag har ingen aning om att det har varit en förintelse. Det är det ingen som har berättat om. Vi har pratat om det efter krigets slut. Det är det ingen som har berättat om. Utan dom här papperen har kommit fram efter krigets slut.

I: Nej, men du har bara ena sidan Anders. Jag undrar om du... har du mod nog att ta emot andra sidan och sen bilda dig en egen uppfattning?!

Ip: Ja, men det är ju det jag gjort. Jag tar...

I: Neej.

Ip: ...tar emot andra sidan. Herregud! Jag har gått i grundskolan. Vilken sida tror du jag lärt mig där? (Paus) Då kan du verkligen inte sitta och säga att jag bara har från min egen sida.

I: Ja, men sen har du...

Ip: Jag har blivit...

(Floreman, 2000)

Den hierarkiska strukturen mellan intervjuaren och de intervjuade går ej distinkt att urskilja, men med hänsyn till det aktuella temat och det faktum att intervjuaren också är filmskaparen, som följaktligen bestämmer hur den klara produkten ska se ut, så anser jag att intervjuaren står över de intervjuade. Men detta gäller dok främst i förhållande till tittaren. Tittaren kan se intervjuaren som auktoriteten. Det är intervjuaren som ej håller med ungdomarna om den nazistiska uppfattningen, samtidigt som intervjuaren också ifrågasätter och rätt ofta ej förstår de intervjuades resonemang. Och förutsatt att det inte är rasister som ser på *Vem bryr sig!*, så torde åskådaren dela intervjuarens perspektiv och syn. Intervjuaren får därmed ett medhåll från publikens sida i och med att det är hon som representerar samhället som vi diskuterat i avsnitt 5.1.2.

När det gäller de intervjuades förhållande till intervjuaren, ger de ofta intryck av att vara förhållandevis jämställda med henne. En orsak till det är att de har lika bestämda åsikter som intervjuaren, och de vägrar att ge med sig på någon punkt. En annan orsak är den roll som intervjuaren har tagit på sig. Oftast är hon lika envis som de intervjuade. Hon tilltalar dem vidare som om de skulle varit vänner eller bekanta som hon diskuterar med.

En faktor som dock tyder på att hon kan stå lite, men inte mycket, över dem hierarkiskt, är att hon trots allt är mer framfusig. Hon säger sina påståenden med större eftertryck och med högre röst än intervjupersonerna, även om dessa alltid bibehåller sin bestämdhet.

Man märker vidare en skillnad mellan samtalen i början av filmen och samtalen i slutet. Det finns en skillnad som vittnar om att intervjuarens relation till de intervjuade har ändrats med tiden. I början var det mer stelt och samtalen liknade mest traditionella intervjuer, då den intervjuade gav ett uttalande om en specifik fråga. Vid första intervjuscenen står en av karaktärerna framför intervjuaren och de befinner sig i slutet av hallen, precis framför vardagsrummet. Men intervjun förflyttas aldrig till vardagsrummet, utan äger rum i hallen, emedan intervjuaren står och pratar med armarna i kors. Intervjuaren släpps ej in i vardagsrummet. Hon är en främling, som inte har tillträde dit. I bakgrunden kan man se ytterligare en karaktärs silhuett. Den karaktären blandar sig inte i samtalet och tycks inte heller vara intresserad av det. De nazistiska aktörerna tycks på så vis ta avstånd från filmaren och vara smått misstänksamma.

På slutet sitter karaktären från första intervjuscenen och intervjuaren i varsin fåtölj med slappa hållningar och diskuterar, skrattar och argumenterar med varandra. Efter ett tag reser sig nazisten ifråga och hämtar kaffe till sig själv. "Nazistkaffe.", kommenterar han och skrattar lite. Intervjuaren sitter lugnt kvar och drar på munnen hon med. Relationen har blivit starkare, och de inblandade tycks känna sig trygga i varandras sällskap. Diskussionen blir mer avslappnad. Det i början mer stela och avvaktande har bytts ut till ett avslappnat och tryggt klimat.

5.1.6 Vilken typ av realism är det som ges i filmen?

Trots att jag här kommit fram till att det är personerna bakom den nazistiska ideologin man vill undersöka, så är realismen i filmen historisk, ej psykologisk. Förutom kontinuitetsklipp, är bilderna tagna i ögonhöjd, och det är frågan, undersökningen i filmen som är det viktiga. Man kan fråga sig varför man valt en historisk realism och ej en psykologisk realism om man vill närma sig dessa karaktärer och få förståelse för hur de känner sig. Jag tror att man här med en psykologisk realism skulle ha uppnått en effekt där åskådaren mer eller mindre hade kunnat närma sig en förståelse för aktörerna. Å andra sidan drar den psykologiska realismen koncentrationen till själva filmskapandet, varför fokus på händelsen och filmens fråga, kan brytas. Effekten av en psykologisk realism torde skilja sig markant från effekten av en historisk realism. I den första skulle antagligen våra känslor ta överhanden helt, och förnuftet skulle hamna i skymundan. Men *Vem bryr sig!*, vädjar enligt min mening, i stor utsträckning även till förnuftet och vill att vi ska dra intellektuella slutsatser. Vi ska förstå att ungdomarna i filmen gick igenom en fas och att de egentligen är snälla, lojala människor. Men det får inte gå för långt, så att åskådaren känner samma hat som en del karaktärer i filmen gör.

Filmen vill alltså, enligt min mening, hålla åskådaren lite mer distanserad från de nazistiska ungdomarnas förvirrade och mörka värld i filmens första halva. Åskådaren ska ha distans, se förnuftigt på filmens tema, men ej vara fördomsfull. Åskådaren ska också vara medveten om att filmens huvudpersoner är vanliga människor som alla andra. Den psykologiska realismen väddar, enligt min mening, inte till förståelse eller medvetenhet hos åskådaren, utan endast till känslomässigt engagemang i karaktärernas sinnestillstånd. Det vi har här är därför en film med en historisk realism (riktar sig till åskådarens förnuft) och känslomässiga bevis (riktar sig till åskådarens psyke).

5.2 *Rasist, javisst!*

5.2.1 Vad kännetecknar filmen?

Även denna dokumentär är interaktiv, men i jämförelse med *Vem bryr sig!*, så har den här filmen dessutom inslag av observation. *Rasist, javisst!* blandar interaktion med en del observerande scener, även om den interaktiva formen dominerar. Filmen baseras på intervjuer, men bilderna är inte bara ett komplement. Ibland blir aktörerna observerade. Kameran kan vid dessa tillfällen liknas vid en osynlig betraktare, vilken på en och samma gång är både frånvarande och närvarande. Kameran kan följa med en person i Stockholms centrum eller filma konserter av band med rasistiska och anti-rasistiska texter, utan någon kommentar från berättaren i form av intervjuer eller andra uttalanden. Dessa scener inger en observerande känsla, där kameran endast tycks iaktta det som sker. Den rena observationen begränsas emellertid i dessa scener, då de ej är sammanhängande tids- och rumsligt. I och med de utspridda observationsscenerna får man intrycket av att selektionen av dessa scener har varit stor. Den valda tekniska framställningen spelar också en viss roll för resultatet av observationen på TV-skärmen.

Som ett exempel kan vi ta ett möte med Sverigedemokraterna i Stockholms innerstad. Där observeras en folkmassa som väntar på att partiets talman ska gå upp på podiet. I denna scen används en handhållen kamera. Bilden blir därmed orolig, kaotisk och det blir svårare att följa med i det som sägs, då bilden ständigt förflyttar sig i ojämna rörelser. Åskådarna filmas dessutom i nästan samma utsträckning som talaren, och alla bilder är tagna ur en närbild eller en halvbild. Detta gör att bilden upplevs som ännu mer kaotisk.

Ett annat exempel på observerande kamera är när vi får se poliserna förbereda sig inför demonstrationerna den 30:e november. På samma sätt som i scenen med Sverigedemokraterna är människorna, i detta fall poliserna, samlade och lyssnar på en talman. Talmannen filmas snett från sidan och kameran befinner sig nära talaren, liksom vid Sverigedemokraternas möte. Men kameran är här stabil och scenen filmas förmodligen med stativ. Åhörarna filmas i denna scen endast i inledningen, varmed de därpå följande bilderna placeras in i en kontext. Sedan filmas endast talaren. Scenen blir i och med dessa faktorer mer överskådlig. Vad kan detta tyda på? Vad är det för kunskap som ges i de två scenerna ovan?

Genom båda dessa fall får vi kunskap om hur de olika parterna, poliserna respektive Sverigedemokraterna, gör sig redo inför demonstrationen den 30:e november. Vi får kunskap om *hur* de förbereder sig. Poliserna håller ett mer formellt möte, där information och tips ges, emedan Sverigedemokraternas möte snarare liknar ett entusiasmerande av ett fotbolls- eller ishockeylag.

Vi får också informationen att poliser förbereder sig inför demonstrationen med ett sorts förnuftigt planerande, där de försöker hitta de bästa vägarna. Sverigedemokraterna går istället in för att hitta den rätta känslan och viljekraften. Poliserna ses som mer strukturerade, genom ordningen som visas med en stabil kamera, vilket kan jämföras med den oroliga kameran vid Sverigedemokraternas tal. Stabiliteten visas även genom de få klippen under polisernas möte, vilket kan jämföras med pendlingen mellan talare och åhörare vid Sverigedemokraternas möte.

När det gäller verbala kommentarer av en berättare, så används aldrig en berättarröst utanför bild. Vidare är intervjuaren mer passiv än i *Vem bryr sig!* och ifrågasätter sällan det som sägs. Han ställer frågor och följdfrågor, men lämnar mer över till åskådaren att helt avgöra hur rätt, fel, bra eller dåligt det som de intervjuade säger är.

Ytterligare en faktor som bidrar till att *Rasist, javisst!* har en mer observerande interaktivism är att intervjuaren ej tycks ha direkta relationer till de inblandade. Snarare är och förblir han en utomstående som ställer frågor. Samtalen hålls också på intervjuplanet, där aktörerna får frågor som de sedan besvarar.

Denna dokumentär koncentrerar sig dessutom inte bara på unga nazister. Även flyktingar, personer som är födda i Sverige, men har en utländsk bakgrund och majfirande barn och vuxna representeras. Ytterligare andra som får utrymme i filmen är poliser, Sverigedemokrater och både svenska och utländska ungdomar som ska ut och demonstrera mot invandring eller mot rasism. Denna film bedriver en undersökning, en undersökning som på slutet tycks komma fram till en mer eller mindre ironisk slutsats. Detta kommer jag dock in på längre ner.

Antiteser förekommer här regelbundet, inte minst då det är många olika parter som skildras. Vid ett tillfälle filmar kameran först nazisterna som dricker öl och lyssnar på hårdrock, för att sedan gå över till ett midsommarfirande, där människor i olika åldrar dansar kring majstången. Samtidigt får man också lyssna till svensk sommarmusik.

Filmen skildrar inte heller enbart nazismen ur flera perspektiv, utan söker även skildra relaterade perspektiv som ej bevisligen behöver ha någon anknytning till nazism.

En koreansk tonåring ger ofta tillbakablickar och berättar om sitt liv. Också en äldre broder till tonåringen intervjuas, vilken menar att den koreanske tonåringen började vara ute sent och hamnade i slagsmål ofta. Tonåringen höll nämligen på med kampsporten Taikwando som både han själv och hans kamrater fann värdet av sent på kvällarna i slagsmålen. Under en intervju som, liksom många andra intervjuer med tonåringen, berättas ur en retrospektiv synvinkel, får man vetat att han började tänka om och lugna ner sig då fadern dog. Alla intervjuer som intervjuaren har med tonåringen, tycks bottna i att han har ett koreanskt ursprung, och därmed är ett offer för rasister. Ändå talas det aldrig rent ut om rasism. Snarare talas det om pojken vilda liv och hans känslor och tankar.

Klippningen tjänar vidare till att upprätta en kontinuitet, och det finns inga större svårigheter att orientera sig mellan klippen. Detta även om det fritt klipps mellan aktörer som representerar olika delar av samhället. Det förekommer också parallellklippning. Exempelvis klipps det mellan den halvkoreanske pojken med kamrat, och nazister. De är alla på väg till

30:e majdemonstrationen. Spänningen ökas i och med de förhållandevis snabba klippen och man förväntar sig att de två parterna till slut ska drabba samman. De möts också vid demonstrationsplatsen och det blir upplopp.

Filmen utnyttjar tekniska resurser, exempelvis parallellklippning och slow-motion flitigt, och har ett linjärt tidsförlopp. Tillbakablickar förekommer dock. I dessa fall kommer det emellertid till vår kännedom att klippen är tagna från en tidigare tidpunkt. Kamera i ögonhöjd är vanligt, men det förekommer även hög och låg kameravinkel. Klippen följer i överlag konventionella mallar, som underlättar för åskådaren att följa med i handlingen.

5.2.2 Vem tilltalar filmen och vems perspektiv utgår den från?

Liksom *Vem bryr sig!* är *Rasist, javisst!* en film som genom tekniska och berättarstrategiska grepp är lättförståelig, vilket ger filmen televisionens popularitet. Dock kan innehållet tänkas vara mer fokuserad på målgruppsnischer, i och med det dokumentära, verklighetsbaserade materialet om ideologiska frågor. Som redan har berörts är det lätt att följa med i filmen och vi presenteras för situationer, platser och aktörer i scenernas början. Filmen tilltalar på detta sätt den breda publiken och följer de berättarstrategiernas mönster vi är vana vid att se på skärmen. Filmen bibehåller därmed en kontinuitet i berättandet.

Ämnet som tas upp är dock ej lika problematiskt som i *Vem bryr sig!*, trots att det är nazismen som tas upp även här. Detta då filmen direkt också införlivar samhället och ej endast koncentrerar sig på de nazistiska ungdomarna. Intervjuaren representerar här emellertid inte samhället, utan fungerar som en utomstående betraktare. En betraktare som förmedlar information om en företeelse till samhället. Därmed kan även denna film placeras inom ramen för det accepterade.

Det är här inte heller frågan om underhållning. Filmen är snarare kunskapsorienterad. Den förmedlar kunskap och ger inblick i ett område. Ämnet som sådant och det faktum att många olika människor med skilda åsikter kommer till tals, tyder på att *Rasist, javisst!* söker följa Public-service principerna.

5.2.3 På vilket sätt uttrycks en eventuell argumentation eller uttalanden?

Argumenterandet i denna film är ej lika klart synlig som i *Vem bryr sig!* Snarare är det här frågan om ett uttalande som grundar sig i de iakttagelser och undersökningar som görs i filmen. Detta uttalande stödjer sig främst på flera olika attribut, vilka är balans, demonstrativa bevis och tekniska hjälpmedel.

Balansen är i filmen i viss mån tvetydig. Det breda spektrumet av karaktärer som representeras i filmen kan syfta till att ha så stor balans mellan olika parter som möjligt, inte minst då man därmed får ett bredare perspektiv. Men å andra sidan är det ej två parter åsikter om en och samma sak som tas upp. Balansen mellan skilda aktörer, tycks förringa en balans mellan de delområden som tas upp inom ämnet rasism. Intervjuerna rör sig ibland om skilda saker, beroende på vilka karaktärer som tillfrågas. Intervjuer med vissa karaktärer blandas dessutom med enbart observationer av andra, emedan ytterligare andra karaktärer visas genom både intervjuer och observationer. Karaktärerna i filmen tas därmed upp på skilda sätt.

Midsommarfirarna filmas med en observerande kamera. Nazisterna intervjuas i något som tycks vara deras rätta miljö. De tycks ha valt platserna själva. De filmas bland annat medan de festar och roar sig i en glänta vid en sjö. Oftast intervjuas de, men ibland observeras de även. Den halvkoreanske tonåringen intervjuas oftast i ett rum, med undantag för ett tillfälle då han tillsammans med brodern intervjuas i ett kafé. Rätt så ofta får man dock se tonåringen när han utövar Taikwando, men då ter det sig som om det vore en tillbakablick. Ibland är det i slow-motion hans utövande av kampsporten visas, och ibland är det i ultrarapid takt. Klippen av kampsporten kan förekomma i stort sett när som helst. Ibland förekommer de före en intervju med tonåringen, ibland efter, och ibland klipps de in vid en intervju av nazisterna.

Vidare tycks filmaren ge olika karaktärer skilda frågeställningar att fundera över. Det ställs inte en övergripande fråga, som exempelvis hur människor förhåller sig till rasism, utan snarare sker det en iakttagelse av den halvkoreanske pojken liv, en undersökning av nazisternas åsikter, och frågor som rör förberedelserna inför 30:e maj demonstrationen. Allt kretsar måhända om rasism, men det är ett vitt område och karaktärerna erbjuder skilda närmanden till begreppet rasism. Därmed är påståendet att denna film är balanserad tvetydigt. Min mening är att den är balanserad i den mån att den tar upp flera olika perspektiv i förhållande till ämnet rasism, samtidigt som filmen inte har någon större balans i de specifika områden som den behandlar. Det exempelvis nazisterna talar om försvaras aldrig i filmen till fullo av en motsatt part, eftersom uttalanden och observationer ofta rör sig inom skilda områden.

Som ett exempel kan vi ta de nazistiska ungdomarna och den koreanske tonåringen. Nazisterna får frågor som handlar om åsikter rörande främst invandring, men koreanen talar om sitt liv och de känslor och tankar han har kring det. Ordet rasism eller nazism nämns inte en enda gång under intervjun. Tonåringens berättelse handlar inte om nazister, utan om ett liv som förmodligen har varit kantat av rasism. Men detta får vi endast reda på genom insinuationer. Ytterligare en skillnad mellan dessa intervjuer är att intervjuarens frågor ibland hörs vid nazistintervjuerna, emedan frågorna är bortklippta vid scenerna med den halvkoreanske pojken. Detta medför att scenerna med den senare framstår som observerande. Pojken berättar en historia, emedan nazistungdomarna svarar på frågor och söker argumentera för sina åsikter.

Nazisterna menar att invandrare alltid åker omkring i sina nya "messor" och att de får statliga bidrag när de kommer till Sverige, samt att det endast är de rika som kommer hit. Så här säger den ene nazisten:

Har du någonsin sett en grabb med en så'n här uppsväld mage, och så'nna här armar komma hit? Nej, det har du inte. För det är bara dom rika som kommer hit. (och lite senare om samma problem) Så'n't gör mig förbannad.

(Flamholz, 1993)

Men inte en gång låter filmen en invandrare kommentera denna fråga. En part som också skulle ha kunnat kommentera detta hade varit någon myndighet, eller kanske till och med polisen.

Emellertid vill jag påstå att denna film strävar efter objektivitet i och med att den är förhållandevis balanserad. Den tar trots allt upp flera parter och intervjuaren är dessutom relativt neutral, då han inte minst lägger sig i samtalen i mycket liten omfattning. Jag har dock sökt visa på vilket sätt filmen ändå drar sig bort från objektiviteten och hur den skulle kunna närma sig objektiviteten i ännu större utsträckning.

Intervjun är ett allmänt förekommande demonstrativt bevis i interaktiva dokumentärfilmer, men denna film behandlar detta bevis på ett annat sätt än *Vem bryr sig!* Intervjuaren håller sig i *Rasist, javisst!* på avstånd från intervjupersonerna och efter en inledande fråga så tillåts, med undantag för eventuella följdfrågor, intervjupersonerna tala mer eller mindre fritt. Intervjuaren lägger sig inte i samtalet och ifrågasätter ej. Jag kommer här att återge delar av två intervjuer, för att söka visa på intervjuarens roll. Ofta får man ej höra intervjuaren alls, då denne tyckts ha klippts bort helt. I de två nedanstående exemplen hörs dock intervjuaren mycket i förhållande till de flesta andra förekommande intervjuerna.

Intervju med en flykting, flicka i tonåren:

I: Do you know why you`re parents chose to come here instead of another country?

Ip: I know why we come here. Because we have some friends here in Sweden who are here, who lived here for a long time, and they say that Sweden is human country, it`s human beings and that this going to be good for us here.

I: And what do you hope? Do you hope to stay here and live your life here?

Ip: I don`t know. I didn`t decide that. My mother and my father decide that.

I: Do you have any friends here?

Ip: No, swedish friends I haven`t got.

Intervju med rockbandet Ultima Thule:

I: När ni var skinhuvan, förr. Var det lika mycket konflikter, alltså med invandrare och så`nt där?

Ip: Inte lika mycket, det tror jag inte faktiskt. Det, dom kommer nu. Det tror jag. Det har blossat upp ordentligt. Se`n är det lågkonjunktur. Och det är klart. Alltid när det är lågkonjunktur så kommer det ju.

I: Hur upplever ni den konflikten?

Ip: Ja, vi försöker få folk nationella. Älska sitt fosterland. Söka sina rötter. Det är det dom behöver. Känna trygghet till sitt fosterland. Det är det verkliga. Det behövs.

(Flamholz, 1993)

Andra demonstrativa bevis utgörs av de tillbakablickande scenerna då den halvkoreanske pojken utövar taikwando. Mycket av pojkens funderingar kring, och redogörelse för sitt liv kretsar kring att han utövar denna kampsport, vilket bland annat ges som orsak till att han började vistas ute allt oftare på kvällarna. När sedan bilderna på hans utövande av sporten visas är det ett bevis för den bråkande pojken som är ute på nätterna. Pojkens uttalande får därför en större giltighet. Bilderna är därmed bevis som bekräftar det som sägs.

Den sista scenen, demonstrationen utgörs av en observerande kamera som iakttar demonstranterna med en distanserad beskärning. Folk skriker, försöker komma förbi polisbarriaderna, kastar saker och det hela påminner om kaos. Denna scen tycks också vara

poängen med filmen. Vi har fått följa de olika parterna i filmen. Vi har fått följa deras förberedelser, åsikter, tankar, och allt mynnar till sist ut i demonstrationen den 30:e november. Men det kaos vi möter i slutscenen får emellertid en ironisk klang. De tankar man får vid det tillfället, i slutskedet av *Rasist, javisst!* är ungefär följande: *här har vi fått se en film om rasism, om mer eller mindre djupa tankar och funderingar från olika håll. Och till sist får vi se de flesta av filmens inblandade, slänga saker på varandra, skrika och försöka komma förbi polisen, kanske i hopp om att kunna attackera den andra demonstrerande parten. Vart är vi på väg? Varför betar vi oss så här?*, är frågor som tycks komma upp i filmen i och med slutscenen.

Dessa frågor är laddade med en meningslöshet som ökas ännu mer genom kamerarörelserna i sista scenen. I börjar filmas scenen i helbild och ur ögonhöjd. Kameran tycks då befinna sig mitt inne i demonstrationen. Så småningom zoomar den successivt ut allt mer, tills man endast ser små människor som springer omkring och kastar saker. Komiken och ironin stegras därmed ytterligare. Kameran ser genom sin höga vinkel ner på demonstrationen. *Är det verkligen så vi betar oss?*

Efter det ovanstående resonemanget vill jag hävda att filmen ej har ett argument i den bemärkelsen att den söker bevisa ett resonemang och hållbarheten av resonemanget. Filmen skildrar och återger vissa saker, för att på slutet ge ett uttalande. Det tycks därmed inte finnas en fortlöpande argumentation. Slagkraften i slutscenen blir emellertid så pass stor att filmens ställning till det aktuella ämnet, enligt mig blir odiskutabel. Att filmen ej innehåller en fortlöpande argumentation behöver dock ej innebära att åsikter och tankar inte kommer fram under filmens lopp.

5.2.4 Vilka tankar och åsikter kan skönjas i dokumentärfilmen?

Filmen har en del påståenden om den historiska världen, som följaktligen snarare är uttalanden än led i en argumentation. Exempelvis har vi kontrasten i parallellklippningen mellan öldrickande unga nazister och majstångsdansande vuxna och barn. Motsatserna är här alltför synliga, något som för tankarna till ett påstående om att vi inte kan leva tillsammans.

Parallellklippningen inger en känsla av att de dansande och nazisterna ska mötas. Till följd av själva parallellklippningen och föreställningen av ett eventuellt möte skapas en spänd stämning. Man förmodar att något icke önskvärt ska hända om aktörerna i de två scenerna möts. Det tycks vara två helt skilda världar som då kolliderar. Kontrasten mellan de två scenerna eller världarna blir, enligt min uppfattning maximal, då de skiljer sig starkt från varandra när det gäller musiken och aktörernas beteenden. Här finns ett uttalande om människors distans från varandra. Det är en klarläggning av de tomrum eller anomalier som finns i samhället. Samhället är splittrat, där individer är fientligt inställda mot varandra. Att detta är ett fel i samhället kommer fram genom den satiriskt inriktade slutscenen.

Ytterligare ett påstående denna film tycks ha är att svenskarna ibland kan vara intoleranta mot icke-svenskar. Vid ett tillfälle tas en fotbollsmatch upp, där svenskar spelar mot chilenska invandrare. Svenskarna på läktaren tillfrågas om vad de anser om en sådan match mellan svenskar och icke-svenskar och vad det är för skillnad från en sådan match och en där endast svenska lag möts. Personerna på läktaren menar att det förekommer mycket mer bråk och oenighet om ett icke-svenskt lag är inblandat. Och de visar också en förhållandevis stor upprördhet över att utländska lag inte kan uppföra sig.

Strax efteråt tillfrågas några chilenska pojkar som tittar på matchen om deras åsikter. ”Det är chilensarna”, säger pojkarna på frågan om vilket lag som tvistar mest. Även pojkarna uttrycker sitt ogillande mot bråk under matcherna. Påståendet tycks förutom svenskarnas intolerans, också gå ut på att olika kulturer har olika vanor. Möjligtvis är det så att det chilenska folket är mer hetlevrade än svenskar.

Valet av de chilenska pojkarna, respektive den svenska vuxna publiken torde vara medvetet, och ha en annan utgång, än om det exempelvis skulle ha varit svenska, respektive utländska vuxna publikgrupper, eller svenska och utländska spelare som intervjuats. Det handlar här, liksom i de flesta andra delar av filmen, om mycket noggranna val, enligt min åsikt.

Spektrumet av aktörer i filmen bidrar också till en syn som ser människan som en del i en samhällelig helhet där alla är beroende av varandra. Filmens val att representera människor i olika åldrar, från olika sociala klasser och folk med skilda nationella bakgrunder. De flesta av dessa sammanförs sedan i slutscenen.

Människoskildringen drar sig emellertid mot determinism. Filmens mena att *så här är det. Så här är det bara*. Mitt argument för att det i filmen skulle förhålla sig på det sättet bygger på att jag inte anser att filmen har någon rörelse. Den sista scenen tycks komma med ett ironiskt påstående, eller ett ifrågasättande av situationen, men den erbjuder ingen direkt förändring. Man undersöker olika typer av människor, ger åskådaren olika perspektiv om olika problem, men aktörerna befinner sig hela tiden på en och samma plats. Det ända exempel, på när något har förändrats är genom den halvkoreanske pojken. Där ges många tillbakablickar och pojken talar ofta i förfluten tid, där det kommer fram att han i nutid har börjat tänka om och lugnat ner sig. Men det faktum att intervjuerna med pojken oftast sker i ett rum mellan fyra isolerande väggar, bidrar i viss mån till filmens orörlighet.

Nazisterna har vidare en viss determinism i sina uttalanden. De klagar ideligen på att invandrarna åker omkring i sina fina bilar, och de menar att de själva aldrig kommer att ha råd med sådana bilar. De har funnit sig i sin situation och tycks ej ha en tanke på att den kan förändras. Nedan följer en intervju där determinism hos nazisterna är synlig:

I: Hur planerar ni er eget liv? Hur tänker ni då? När...

Ip: Varje dag. Den tar vi som den kommer...

Ip2: Den får komma som den kommer, alltså, det är bara så.

I: Men hur fan ska ni få ihop till en mersa då?

Ip2: Jag vill inte ha nå`n mersa...

Ip1: Man jobbar ju.

(skrätt från flera av de sex personer som filmas)

(Flamholz, 1993)

Också denna film är vänsterorienterad. *Rasist, javisst!* skildrar samhället som en helhet och tar även hänsyn till ett globalt perspektiv, då den inte koncentrerar sig på enbart en grupp av individer. Filmens tar även med skilda kulturer och uppfattningar.

Filmens ifrågasätter dessutom framtiden. Men den tycks emellertid inte mena att man ska hålla sig till det förflutna. Snarare frågar den sig istället vad vi egentligen håller på med, vad som

håller på att ske i samhället. Vart ska detta leda? Den tycks fråga oss om vi inte vill ha en förändring, för detta leder ingenstans. Det måste ske en förändring, annars kommer vi bara att äta samma saker, utan att komma framåt (determinismen). Här fyller determinismen en funktion mot en radikal riktning. Genom att skildra determinismen och det hopplösa i den nuvarande situationen, kan den eventuellt få åskådaren att vakna upp och inse att samhället inte kan fungera på det här sättet.

5.2.5 Hur behandlas nazisterna?

Aktiviteten hos intervjuaren är förhållandevis liten. Han blandar sig sällan in i samtalen och frågorna som ändå ställs är kortfattade. Tonfallet har heller ingen aggressivitet i sig och är inte ifrågasättande. Dock är det i intervjuerna med nazisterna som intervjuaren brukar höras oftast och själva frågorna tycks där också vara mest ifrågasättande. Frågorna ställs emellertid ej med stort eftertryck, utan i vanlig samtalston. Detta gör att intervjuaren snarare kännetecknas nyfikenhet än angreppsvilja.

Som nämnts är det vid intervjuerna med nazisterna som intervjuaren hörs mest och ställer flest frågor som till sin art kan tänkas motverka nazisternas svar i viss mening. Detta är ännu en bidragande orsak till att filmens eftersökta neutralitet vinklas mot en subjektivitet. En subjektivitet som förhåller sig till nazisterna på ett annorlunda sätt i jämförelse med intervjuer av andra aktörer i filmen.

Intervjuaren tycks dock utgöra en roll som är jämställd med nazisterna. Nazisterna tillåts trots allt prata förhållandevis fritt och intervjuerna äger rum i nazisternas hemmiljöer. Det som dock ej ställer nazisterna över intervjuaren, utan kanske till och med bidrar till att intervjuaren är den som bestämmer, är givetvis det faktum att intervjuaren håller i mikrofonen och har makt att avgöra vad som ska tas med i filmen.

5.2.6 Vilken typ av realism är det som ges i filmen?

Filmen innehåller dels en historisk, fysisk realism och dels en psykologisk, inre realism. Då den förra redan berörts i viss mån kommer jag här att ge den senare större utrymme. Det kaotiska i kameraarbetet vid scenen med Sverigedemokraterna är, enligt min mening, ett tecken på psykologisk realism. Känslorna hos Sverigedemokraterna kan genom kamerarörelsen skildras som mycket vilda och upphetsade.

De två scenerna med poliserna, respektive Sverigedemokraterna är därmed mycket intressanta ur en psykologisk synvinkel. Båda scenerna innehåller subjektivitet i och med den känslomässiga, psykologiska skildringen. Scenerna förmedlar vad som är karakteristiskt för dessa olika parter. Den ena är förnuftig, yrkesmässig och ägnar sig i hög grad åt planering, medan den andra är kaotisk, mycket känslomässigt engagerad och mer impulsiv.

Andra händelser som präglas av en psykologisk realism i denna dokumentär är de olika konserterna av band med rasistiska, respektive antirasistiska texter. Ett gemensamt drag för båda dessa konserter är att kameran befinner sig mycket nära personerna som filmas. Oftast rör det sig om en närbild. Kameran går ibland kusligt nära individerna. Subjektiviteten i kamerabeskrivningen sätts därmed på sin spets och vi får se individerna i bild från ett så nära håll som vi annars inte är vana vid.

En väsentlig skillnad mellan konserten med rasistiska respektive anti-rasistiska undertoner, är att vid den förra fokuseras publiken. Vi får se åhörarnas miner, se när de skriker, håller upp händerna och följer takten till musiken. Under tiden får vi endast *höra* bandet, som sällan är föremål för kameran. När det gäller den antirasistiska spelningen, är det endast bandet vi får se. Vi får inte ta del av kontexten. Platsen för inspelningen är också en aning oklar. De intryck vi ändå kan ta till oss av den snara kamerabeskrivningen vittnar emellertid om en scen. Vi får dock även följa bandets färd därifrån, då de först går genom en smal gång och sedan nerför en trappa. Man kan här tänka sig att de har haft en spelning inför publik, men det skulle lika gärna kunna vara frågan om en studioinspelning. Det är endast bandet, för det mesta sångaren, som syns i bild och då i en närbild.

Enligt min mening blir subjektiviteten större vid rasistkonserten eftersom man får se publiken, bestående av ett femtiotal personer, och deras reaktioner på konserten. Åskådaren torde också ha lättare, enligt min åsikt, att ta till sig av den rasistiska konsertens åhörare, eftersom dessa trots allt faller under samma kategori som dokumentärfilmens åskådare. Båda utgör en publik.

När det gäller det antirasistiska bandet, får vi emellertid bevittna när de går från sin spelning. Även om kontexten vid själva spelningen ej syns, så ökas kontexten kring bandet, i och med att man också får följa dem efter spelningen. Och även då är det närbilder. Vid ett tillfälle filmas sångaren underifrån, vilket ger intryck av auktoritet.

Dessa två konserter ger därmed uttryck för samma kontrasterande egenskaper som var fallet med polisernas och Sverigedemokraternas möten. Subjektiviteten i rasistkonserten är således mycket större än i antirasistkonserten, just i och med publiken. Dock ger det antirasistiska bandet intryck av att ha ett större lugn och att vara mer sansade.

Realismen i *Rasist, javisst!* är även historisk. Den historiska realismen syns i filmens framställning av verkligheten, genom dess tids- och rumsliga logik. Ofta förekommer en presentation av kontexten, vi får reda på vad vi ser, vem som talar och var skeendet eller intervjun äger rum. Detta bland annat genom att scener filmas utifrån ett större perspektiv, exempelvis omgivningen. Det är i filmen vidare frågan om kontinuitetsklipp, och även annan teknik används, ofta i syfte att göra det lätt för åskådaren att orientera sig och förstå det historiska sammanhanget. Dessutom är det inte att förglömma att filmen, som redan påpekats, ger åtskilliga uttalanden om den omedelbara, fysiska verklighet vi lever i.

6. Slutdiskussion

Detta kapitel kommer genom en jämförelse av de två valda filmerna att ta upp de viktigaste slutsatserna jag kommit fram till i analysen och därmed även klarlägga de huvudsakliga analysmomenten.

Båda filmerna är interaktiva. De använder sig av intervjuer och en teknik som tjänar till att upprätthålla den berättarmässiga kontinuiteten. Men där upphör emellertid likheterna. Filmerna bidrar sedan till den samhällseliga debatten om nazism och rasism på skilda sätt. Medan *Vem bryr sig!* följer den interaktiva dokumentärfilmens grundprinciper, så blandar *Rasist, javisst!* även in en observerande kamera i många scener. Detta är en orsak till att *Rasist, javisst!* även har en iakttagande karaktär. Andra faktorer som gör att filmen i betydligt

högre grad än *Rasist, javisst!* kan ses som undersökande är mångfalden av aktörer, att intervjuerna ej är ifrågasättande och att det är en förhållandevis statisk film.

Detta kan jämföras med *Vem bryr sig!* som kännetecknas av en stor argumentationsvilja. Mönstret som följs ser ut enligt följande: i inledningen presenteras man för problemställningen (nazister har flyttat till Tomelilla, oro i staden, kommunalpolitiker hotas etc.). Sedan berättar filmaren vad hon vill undersöka (hur rädd man egentligen behöver vara för nazisterna), varefter man får följa nazisterna under ett år.

I början är aktörerna i *Vem bryr sig!* fast i nazismen och i filmens andra halva har de flesta tagit avstånd från ideologin och integrerat sig i det övriga samhället. I slutskedet kännetecknas filmen därmed av en harmoni. Denna film följer argumentationsprinciper och filmen kan ses som en rörlig process som färdas mot ett mål. Intervjuaren är här inte heller passiv, utan mycket deltagande och oftast utvecklas en livlig diskussion mellan intervjuaren och intervjupersonerna. Mångfalden av aktörer finns i *Vem bryr sig!* inte. Koncentrationen ligger på de sju nazisterna som flyttade till Tomelilla 1999, samt en del föräldrar till dem. Samhälle, polis, invandrare, politiker, blandas till skillnad från *Rasist, javisst!* ej in i *Vem bryr sig!*

Den undersökande och iakttagande form som å andra sidan finns i *Rasist, javisst!* Förstärks i och med att filmaren där intar rollen som en utomstående betraktare i förhållandevis stor utsträckning. Intervjuaren är ofta utanför bild, många gånger har frågorna även klippts bort och när frågorna ändå hörs så är intervjuarens tonfall oftast inte aggressivt och ifrågasättande. Intervjuaren blir på så sätt en röd tråd som söker hålla ihop filmen, men som samtidigt inte söker blanda sig i uttalanden och skeenden.

Detta kan jämföras med den mer argumenterande *Vem bryr sig!*, där filmaren har en betydelsefull roll för filmens utveckling och förlopp. Filmaren är en väsentlig part i de diskussioner som äger rum och då det är nazisterna som skildras är det också deras perspektiv och liv som *Vem bryr sig!* skildrar utifrån. Filmaren vill lära känna nazisterna och för att kunna göra det, närmar hon sig deras position. Emellertid är det inte nazister som filmen vänder sig till, utan det övriga samhället. Då intervjuaren, genom sin personliga distansering från nazismen som ideologi, representerar samhället, är det också samhället filmen vänder sig till. Det är samhällets reaktion som ska väckas genom ett närmande mot nazisterna. Samhället ska få insikt i hur de unga människorna bakom nazismens hårda fasad fungerar. *Vem bryr sig!* och *Rasist, javisst!* avhandlar också sina problemställningar på skilda sätt. Den förra filmen ställer upp konkreta frågor och presumtiva lösningar som undersökningen ska ge svar på. Dessa är frågor som till stor del kretsar kring fördomar och samhällets ansvar för de unga nazister som tycks ha hamnat fel i samhället. *Rasist, javisst!* ställer i egenskap av sin undersökande karaktär ej upp distinkta frågor, utan tycks snarare iaktta olika tillstånd i samhället för att avslutningsvis summera det i ett övergripande uttalande i slutscenen. *Rasist, javisst!* har dock även en del uttalanden under filmens lopp, men dessa kan snarare ses som fragmentariska påpekanden, än led i en kontinuerlig argumentation.

Båda filmerna som analyserats är vänsterorienterade när det gäller tankar och värderingar. *Vem bryr sig!* lägger tonvikten på framtiden och kanske främst på nuet. Vi ska sträva mot en bättre framtid och därför måste vi handla nu och ta vårt samhällseliga ansvar. Detta vittnar främst karaktärernas förändrade livssituation om. Människan och samhället ses vidare som sammanlänkade och beroende av varandra. De unga nazisterna är en del av samhället och kan

ej fungera utanför det (interaktionistisk människosyn). Däremot finns det ingen determinism i filmen. Det faktum att individerna på slutet har en ljusare situation vittnar också om människans inneboende styrka och möjligheter. Därmed finns det i filmen även en existentiell människogestaltning. Det är här vidare den lilla människan som utgör en del i en samhällelig helhet, och dennes kamp, som skildras.

Detta kan jämföras med *Rasist, javisst!*, vars determinism i filmen bl. a visas genom en brist på mobilitet. Filmen är relativt statisk och aktörerna befinner sig i de allra flesta fall i samma situation. Undantaget kan sägas utgöras av den koreanske tonåringen, vilken genom tillbakablickar ger oss en bild av att hans livssituation har förändrats över tid. Denne tonåring filmas emellertid i ett isolerat rum. Därmed inger även scenerna med tonåringen en känsla av brist på rörelse.

Icke desto mindre är *Rasist, javisst!* i likhet med *Vem bryr sig!* vänsterorienterad. Även *Rasist, javisst!* har ett starkt samhällsperspektiv. Genom determinismen och slutscenen tycks den ställa upp påståenden om vad vi håller på med. Dessutom dras vissa paralleller mellan i samhället till synes oförenliga grupper av människor. Dessa tycks i filmen utgöra rubbningar som kan skada den samhälleliga helhetens framtida utveckling. Detta ses i filmen bl.a. genom parallellklippningar mellan olika grupper i samhället. Genom att på dessa sätt ta upp inkonsekvenser i samhället tycks filmen direkt peka på att samhället fungerar bäst när det håller ihop. Mångfalden av aktörer som tas upp i filmen, vittnar också om synen på samhällets betydelse. Filmen har även ett globalt perspektiv i och med att skilda kulturer och uppfattningar tas upp.

Vidare ifrågasätter filmen framtiden till viss grad. Detta innebär emellertid inte att det förflutna ses som positivt. Tvärtom. Snarare finns det i *Rasist, javisst!* en vilja att genom kritiska påståenden om nuet, rikta uppmärksamhet mot problem som finns på vägen till framtiden. Detta även om lösningar inte tycks finnas, utan endast en skarp kritik.

Båda filmerna innehåller en historisk realism med en teknik som gör det lätt att följa med i händelseutvecklingen. *Rasist, javisst!* innehåller emellertid även en psykisk realism, där främstameratekniken (handhållen kamera, låg och hög kamera, kamerabeskränning) bidrar till att ge en subjektiv, inre känslbild av aktörerna. Konserterna och polisernas och Sverigedemokraternas möten är exempel på detta.

Rasist, javisst! tycks vara den dokumentär som strävar efter en större objektivitet. Obalansen, de känslomässiga bevisen och argumentationen gör att *Vem bryr sig!* Drar sig mer mot det subjektiva hållet. Emellertid talar filmaren i *Vem bryr sig!* om sina åsikter och filmens mål explicit, vilket gör att manipulerandet ändå blir förhållandevis litet. Förutom de känslomässiga bevisen (de kompletterande bilderna) vi diskuterade ovan, är det tekniska manipulerandet emellertid ej stort. Dessutom motverkar intervjuarens egen subjektivitet också den starka koncentrationen på nazisterna i filmen.

Objektiviteten i *Rasist, javisst!* främjas av balansen i skildringen genom det vida spektrumet av aktörer. Såväl nazister, som invandrare och poliser får utrymme i filmen. Emellertid rör sig inte filmens olika parter kring samma problemställningar, något som dock motverkar objektiviteten i viss mån. Medan nazisterna talar om avsky mot de rika invandrarna, talar invandrarna om deras förväntningar av Sverige och den koreanske tonåringen om sitt stökiga liv. Som nämnts är filmen förhållandevis statisk, vilket således ger en känsla av att det är en undersökning som äger rum. Denna undersökning bidrar till att manipulationen i filmen

upplevs som liten. Vi får ofta endast observera det som händer och filmaren intar inte sällan rollen som en tredje betraktare.

Det vi har sätt i de dokumentära skildringar som analyserats i denna uppsats, är två olika sätt att uttrycka budskap på. Två sätt som skapar skilda bilder av problemen i samhället. Filmerna närmar sig därmed verkligheten på skilda sätt och skapar därmed två distinkta verkligheter kring en företeelse. Förhoppningsvis har jag i denna uppsats lyckats klarlägga en del möjliga tillvägagångssätt och resurser, med vilka dokumentärfilmer kan skapa denna verklighet, och därmed lyckats tillhandahålla tittaren verktyg för att kritiskt kunna tillägna sig nyttig kunskap.

7 Förslag till fortsatt forskning

Som jag redan nämnt är området som rör dokumentära skildringar mycket omfattande. Infallsvinklarna och tillvägagångssätten kan variera i stor omfattning, men jag ska dock söka ta upp några frågor som jag anser vore särskilt intressant att undersöka vidare. Till att börja med vore det spännande att fördjupa sig i någon av de frågor som tagits upp här. Exempelvis kan man studera enbart objektiviteten, kanske genom att söka jämföra begreppet med en yttre verklighet. Resultatet skulle då eventuellt kunna visa på till vilken grad dokumentära skildringar liknar den verklighet vi lever i. Speglar dokumentära skildringar våra liv och våra relationer, så som det faktiskt är?

En annan infallsvinkel som också vore intressant är ett publikperspektiv och ett samhällsperspektiv. Vid den förra kan man titta på hur åskådarens förväntningar och perception interagerar med det som visas i dokumentärfilmer, emedan man vid den senare kan titta på hur dokumentärt utbud påverkar samhället. Ideologi skulle i det senare fallet sannolikt spela en stor roll. Hur dokumentärt utbud följer och påverkar samhället är en annan

fråga man kan se närmare på. Hur ser samspelet mellan samhälle och icke-fiktiva skildringar ut?

Man skulle även kunna avgränsa sig till att rikta dessa frågor mot enbart nyhetsförmedlingen. Skapar nyheterna vår verklighet, är det tvärtom, eller skapar vi vår verklighet genom en växelverkan med nyhetsförmedlingen? Spelar icke-fiktiv skildring över huvudtaget någon roll i våra liv och i vår uppfattning av omvärlden? Dessa frågor är dock av en mycket allmän karaktär, men min avsikt är här endast att ge tankar om övergripande områden som kan vara värda att undersöka i detta vida fält som dokumentärt berättande utgör.

REFERENSER

Litteratur

- Andrén, M. (1989). *Upprätt gång: människosyner i 1960-, 70- och 80-talens vänsterradikalism*. Stockholm: Symposion.
- Backlund, B. (1997). *Med tanke på talet*. (Liungman, G. C.). Lund: Studentlitteratur.
- Berger, A. A. (1998). *Media Analysis Techniques* (2th ed). California: Sage.
- *Bonniers svenska ordbok*. (1994). Stockholm: Bonners.
- Braaten, L. T., Kulset, S., Solum, O. (1997). *Inledning till filmstudier*. Lund: Studentlitteratur.
- Cook A. D. A (1996). *History of Narrative Film*. New York: W.W Norton.
- Dahlgren P. (2000). *Vad säger medierna och vad betyder de?* I Jarlbro. G (red.) *Vilken metod är bäst – alla eller ingen?* (pp. 75-101). Lund: Studentlitteratur
- Dahlgren, P. (1990). *TV och våra kulturella referensramar*. I Hannerz, U. (Red.), *Medier och kulturer* (pp. 59-83). Stockholm: Carlsson.

- Dimbleby, R., Burton, G., (1995). *Kommunikation är mer än ord*. Lund: Studentlitteratur.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. London: Methuen & Co.
- Giannetti, L. (1996) *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Hadenius, S., Weibull, L. (1997). *Massmedier: Press, radio & TV i förändring*. Stockholm: Bonnier Alba.
- Hemánus, P. (1981). *Massmedierna och objektiviteten* (N. Holmqvist övers.). Malmö: Beyronds.
- Israel, L. (1991). *Filmdramaturgi och vardagstänkande*. Lund: Daidalos.
- Johannesson, K. (1999). *Retorik: eller konsten att övertyga*. Borås: Norstedts.
- Larsson, R. (1997). *Politiska ideologier i vår tid* (6:e rev. och utök.uppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Lindeborg, L. (1993). *Världspolitikens dagsfrågor: Högerextremism och rasism i 90-talets Europa*. Stockholm: Utrikespolitiska institutet.
- Lodenius, A-L., Wikström, P. (1997). *Nazist, rasist eller bara patriot? En bok om den rasistiska ungdomskulturen och främlingsfientligt orienterad brottslighet*, Stockholm: Rikspolisstyrelsen.
- Lodenius, A-L., Wikström, P. (1997). *Vit makt och blågula drömmar: Rasism och nazism i dagens Sverige*. Stockholm: Natur och kultur.
- Lull, J. (2000). *Media, communication, culture: A global Approach* (2:nd ed). Cambridge: Polity.
- Mral B. (2000). *Retorikanalys*. I M.Ekström, L. Larsson (Red.). *Metoder i kommunikationsvetenskap* (pp. 151-166). Studentlitteratur: Lund.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indianapolis: Indiana University.
- Nordenstreng, K. (1978). *Kommunikationsteori om massmedierna och kunskapsprocessen i samhället* (N-B Stormbom övers.). Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- *Nordisk familjebok – encyklopedi och konversationslexikon* (1960) Malmö: Norden.
- Olsson, R. A. (1997). *Yttrandefrihet&tryckfrihet – Handbok för journalister* (2:a rev. uppl.). Stockholm: Rabén Prisma.
- Plantinga, R. C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University.
- Renov, M. (1993). Introduction: The truth about documentary. I M. Renov (ed.) *Theorizing documentary* (pp. 1-12) New York: Routledge.
- Selby, K., Cowdery, R. (1995). *How to study television*. London: Macmillan.
- Skagegård, L-Å., Hübinette, T. (1998). *Hatets återkomst – Om fascism, nynazism och rasism i dagens Sverige*. Stockholm: Carlsson.
- Strömbäck, J. (2000). *Makt och medier – En bok om samspelet mellan medborgarna, medierna och de politiska makthavarna*. Lund: Studentlitteratur.
- Thurén, T. (1991). *Vetenskapsteori för nybörjare*. Malmö: Liber.
- Weibull, L. (1991). *Hur utnyttjar publiken mångfald i mediasystemet?* Stockholm

Tidningsartiklar

- Christina Kellberg (2000, november, 26). *Öga mot öga med nazisterna*. Dagens Nyheter, A10.

Elektronisk information (Tidningar)

- *Besvärligt vara nazist år 2000.* (2000, november, 25). Sydsvenska Dagbladet. Arkiv. 9036597.
- Palmkvist, J. (2001, januari, 9). Sydsvenska Dagbladet. *Andningshål för nazister i Helsingborg.* Arkiv. 9938019.
- Palmkvist, J. (2000, november, 30). Sydsvenska Dagbladet. *Man kan ändra sig på en vecka.* Arkiv. 3584823.
- *Premiär för dokumentär om skånska nazister.* (2001, september, 24). Sydsvenska Dagbladet. Arkiv. 3283009. Källa: TT (2000, november 30)
- *Varning för vit makt.* (1998, november, 29). Aftonbladet. Arkiv. 9811/29.

Filmer

- Flamholz L. *Rasist, javisst!* (1993). Stockholm: SVT.
- Floreman Y. *Vem bryr sig!* (2000). Stockholm: SVT.