

Lunds Universitet  
Avd. För litteraturvetenskap, SOL-centrum  
Handledare: Cristine Sarrimo  
2017-09-28

Ida Källman  
LIVR41

# En analys av essäistiskt modus i Kristian Petris essäfilm *Hotellet*

*Ett bidrag till studiet om ett essäistiskt modus*

## Abstract

The central issue discussed in this thesis is the “essayistic mode”, which is usually described as a set of themes and characterization of the traditional written essay. In our more digitalized world today, it has been argued that some of these essayistic traits could be identified in other types of media, for example in essay films. Since the beginning of the 1990<sup>th</sup> century the capacity of essay films has grown, and today they are considered as an own genre. With the heritage from the traditional written form, the essays have transformed into another medium. This is where we can identify the essayistic mode and also how these specific traits of the traditional essay are carried over into other types of media. This also creates a connection between different media forms, which is interesting to study in a perspective inspired by the intermedial field. This is why this thesis has aimed to analyze the essayistic mode in the Swedish essay film *Hotellet*.

# Innehållsförteckning

1. Inledning.....	4
1.1 Bakgrund.....	4
1.2 Problemformulering.....	6
1.3 Syfte och frågeställningar.....	7
1.4 Metod och disposition.....	7
1.5 Kristian Petris essäfilm <i>Hotellet</i> .....	8
2. Tidigare forskning.....	9
2.1 Essäfilmen .....	9
2.2 Modern essäforskning – att definiera ett essäistiskt modus.....	11
2.2.1 <i>Genre och modus</i> .....	12
2.3 Essäistiskt modus i tre delar .....	14
2.4 Intermedialitet.....	15
3. Analys.....	20
3.1 Del I: Om något.....	20
3.1.1 <i>Bakom kulisserna</i> .....	22
3.1.2 <i>Meta-funktion</i> .....	23
3.2 Del II: Den nyfikna sökaren.....	24
3.2.1 <i>En personlig prägel</i> .....	26
3.2.2 <i>Kameran som penna</i> .....	27
3.2.3 <i>Litteraturens närvaro i essäfilmen</i> .....	28
3.2.4 <i>Sökandet</i> .....	28
3.3 Del III: Tiden och rummet.....	30
3.3.1 <i>Historiska perspektiv</i> .....	31
3.3.2 <i>Resan som en metafor</i> .....	32
3.4 Intermedialt perspektiv: Den intermediala essän.....	34
4. Avslutning.....	36
4.1 Sammanfattande diskussion.....	36
4.2 Resultat.....	38
4.3 För framtida forskning.....	38
5. Källor och Litteratur.....	39

# 1. Inledning

Finns det ett essäistiskt modus? I ett litterärt perspektiv är svaret förmodligen ja, särskilt om vi ser tillbaka till 1500-talet och Michel de Montaigne, essäns påstådda upphovsman. Inom litteraturforskningen har essän varit en central genre, men också problematisk att definiera. Därför brukar den ofta beskrivas som rörlig och flexibel.<sup>1</sup> Moderna essäforskare menar att Montaignes essäer fortfarande står som grund till essäformen, en form som kanske kan beskrivas som en reflektion om något specifikt ämne i ett kortare format; den är personlig och kan beröra både små och stora ting; den är sökande och ställer frågor utan att behöva besvara dem och tar ofta avstamp från reflektioner i essäistens eget liv.<sup>2</sup> I ett historiskt perspektiv har den haft en förmåga att anpassa sig till sin omvärld, utvecklas mellan olika genrer och till och med gömma sig i romaner.<sup>3</sup>

Följaktligen har det talats om essäistiskt modus, vilket syftar till denna litterära tradition som har vuxit fram från Montaignes essäer och dess form.<sup>4</sup> Dessutom har essägenren framställts som en överlevande genre, och det har diskuterats om den kan överföras eller transformeras till andra medieformer, exempelvis film. Således har fortsatta frågor och diskussioner om ett essäistiskt modus kommit på tal i takt med att samhället och tekniken utvecklats. Hur har essän egentligen anpassat sig till dagens kosmopolitiska och digitala samhälle? Kan det essäistiska moduset transformeras in i olika sorters medier? Hur skulle det fungera i så fall?

## 1.1 Bakgrund

Essäns utveckling är såklart intressant i sig självt, men i relation till nya medier finns det även andra undersökningar som kan göras. Denna uppsats kommer därmed arbeta tvärvetenskapligt och vända sig till filmforskningen. Där finns det ett helt fält som behandlar essäfilmer. Men vad är en essäfilm? Och vad är essäfilmens relation till den traditionella skriftliga essän? Först och främst kan vi understryka att essäfilmen liknar dokumentärfilmen i många avseende, vilket ibland kan uppfattas som förvirrande. Dock understryks det att essäfilmen är en egen genre, bland annat av Timothy Corrigan i *The Essay Film – From*

---

<sup>1</sup> Se Arne Melberg, *Essä*, Göteborg: Daidalos 2013.

<sup>2</sup> Emma Eldelin, ”Skrivandet och konsten att göra ingenting”, i *Svenska Dagbladet* (2011-07-25).

<sup>3</sup> Se bland annat Magnus von Platen, ”Essayn”, *Skandalen på operakällaren och andra essayer*, Stockholm: Fisher 1996, s.117.

<sup>4</sup> Emma Eldelin, ”Radioprogrammet Spanarna och essätraditionen: Bidrag till studiet av ett essäistiskt modus”, 2012, *Edda*. Nordisk tidsskrift för litteraturforskning, (112), 3, 179-194.

*Montaigne After Marker* där det ges en översikt över essäfilmens historia och karaktäristik.<sup>5</sup> När essäfilmens historia utreds av Corrigan återkommer Montaignes namn och essäns rötter i den litterära traditionen. Det tycks således uppenbart att essäfilmen härstammar från samma tradition, men att den å andra sidan har transformerats till en annan medieform och skapat en ny tradition.

En annan som intresserat sig för essäns och essäfilmens relation är Fredrik Bäck som beskriver essäfilmen som en hybrid i sin avhandling *Essäfilmen – Försök till en Karaktäristik*.<sup>6</sup> Bäck skriver att det som fascinerar honom med essäfilmen ”är just essäfilmens hybridkaraktär; den är en kombination av litteratur och film, fakta och fiktion, och skulle därigenom rimligtvis kunna förena något av det bästa hos dessa olika uttryckssätt”.<sup>7</sup> Vidare menar han att essäfilmen kanske skulle kunna förstås som ett litteraturhistoriskt arv, samt att essän är essäfilmens litterära motsvarighet.<sup>8</sup> Bäck's utgångspunkt är att jämföra essän och essäfilmen med varandra och hans hypotes är att det är essäfilmens ”litteraritet som definierar genren och skiljer den från andra filmarter”, och således är hans tillvägagångssätt att behandla den litterära essän och analysera beröringspunkter mellan essän och essäfilmen.<sup>9</sup>

Bäck's avhandling ger en bra överblick över både essäns och essäfilmens historia, men det finns fortfarande svårigheter att karaktärisera essäfilmen med endast en jämförande analys mellan medieformerna, och därmed kommer avhandlingen inte fram till några specifika resultat. Det som Bäck kanske saknar för att kunna fullborda sin analys är att tillämpa idén om ett essäistiskt modus.

Vad är essäistiskt modus? Det skulle kunna beskrivas som de egenskaper som essägenren utvecklats under viss tid som inte är genrebunden. Det vill säga att det kan finnas möjligheter att se samma egenskaper i andra genrer. En mer utförlig definition får vi om vi definierar modus för sig och ställer det mot genre. I Alastair Fowlers *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* skiljs termerna ”mode” och ”genre” åt och analyseras var för sig eftersom ”mode” enligt Fowler har ett bredare uttryckssätt än ”genre”. Fowlers idé om modus kopplas även samman med essän av Emma Eldelin i hennes artikel om essäistiskt modus och pratprogrammet *Spanarna*.<sup>10</sup> Hon översätter Fowlers begrepp ”mode”

---

<sup>5</sup> Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, New York: Oxford University Press 2011.

<sup>6</sup> Fredrik Bäck, *Essäfilmen – Försök till en Karaktäristik*, Helsingfors 2009.

<sup>7</sup> Bäck 2009, s. 5.

<sup>8</sup> Bäck 2009, s. 17.

<sup>9</sup> Bäck 2009, s. 7.

<sup>10</sup> Eldelin 2012. Eftersom en av huvudkällorna gällande det essäistiska moduset till denna uppsats är Eldelin nämns här även hennes tolkning av Alastair Fowlers gränsdragningar mellan ”genre” och ”mode”, samt att denna uppsats använder Eldelins översättning ”modus” från Fowlers ”mode”.

till ”modus” och menar att detta modusbegrepp ”har enligt Fowler ett vidare tillämpningsområde än genre; moduset rör sig bortom genrens gränser, i synnerhet om denna spelat ut sin roll, och kan införlivas i andra former och framställningssätt”.<sup>11</sup> Vidare förklarar det hos Fowler hur moduset uttrycker sig: ”a mode announces itself by distinct signals, even if these are abbreviated, unobtrusive, or below the threshold of modern attention. The signals may be of a wide variety: a characteristic motif, perhaps; a formula, a rhetorical proportion or quality”.<sup>12</sup> Det kan tolkas som att moduset enligt Fowler visar sig genom att signalera om sin närvaro på olika sätt. Fowler menar även att moduset inte är lika tydligt strukturerat som genren, utan att det istället består av särskilda funktioner och kvalitéer utan några strukturella krav.<sup>13</sup>

Argumentet för ett essäistiskt modus öppnar således gränser mellan essän och andra medier, men det är ett nyare begrepp som fortfarande behöver utforskas och analyseras. Det som dock saknas hos både Bäck och Eldelin, vilket också dessutom saknas i forskningen kring essän och essäfilmen överhuvudtaget, är ett intermedialt perspektiv.

Intermedialitet, som också är en relativt ny term, används enligt Hans Lund för att studera relationen mellan bild, text och ton.<sup>14</sup> Lund skriver att studiet av samband och samspel mellan medier/konstarter har en lång historia, samt att forskningen som bedrivits kring dessa även kallats interartiella studier. Dock har intermedialitet och medium föreslagits som mer användbara begrepp.<sup>15</sup> Sedan millenniumskiftet har dessa diskuterats och visat sig användbara i forskningen kring medieöverskridande fenomen i takt med att nya medieformer och ny teknik uppkommit. Forskningsfältet har således vuxit och mer omfattande studier kring relationer mellan media har utvecklats.<sup>16</sup>

## 1.2 Problemformulering

Essäfilmen, som skulle kunna ses som ett resultat av den tekniska utvecklingen, skulle således vara intressant att studera för att undersöka dess utveckling från den litterära traditionen till en egen tradition. Delvis kan essäfilmen analyseras som ett intermedialt verk i sig, men frågan kring ett essäistiskt modus skulle kunna ge en ytterligare inblick i forskningen kring intermedialitet och sambandet mellan medier. Frågan är om forskningen kring sambandet

---

<sup>11</sup> Eldelin 2012, s. 9.

<sup>12</sup> Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982, s. 107.

<sup>13</sup> Fowler 1982, s. 107.

<sup>14</sup> Hans Lund (ed); *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund 2002, s. 7.

<sup>15</sup> Lund 2002, s. 13.

<sup>16</sup> Till exempel *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press 2007.

mellan essäns litterära tradition och essäfilmen, samt det intermediala perspektivet skulle kunna öppna upp för nya diskussioner och idéer i respektive forskning? Detta blir mer relevant när vi studerar essäfilmen utifrån ett litterärt perspektiv, men även i förhållande till Alexandre Astrucs idé om *caméra-stylo*. Det vill säga idén att regissören använder kameran på samma sätt som författaren använder pennan, således att regissören ses som filmens författare.<sup>17</sup> När det gäller essäfilmen i synnerhet blir regissören essäfilmens essäist, kameran fungerar som en ”penna” och den personliga rösten och uttrycket träder fram.

Ett exempel är den svenska essäfilmen *Hotellet* av Kristian Petri som utkom 2015 som även kommer att vara analysmaterialet i denna uppsats. Med en litterär utgångspunkt kommer essäfilmen att analyseras som en intermedial essä, både för att bidra till studiet kring ett essäistiskt modus men förhoppningsvis även till nya idéer till det intermediala forskningsfältet.

### 1.3 Syfte och frågeställningar

Uppsatsens syfte är att undersöka och analysera essäistiskt modus i essäfilmen *Hotellet*. Genom att identifiera och använda olika essäistiska egenskaper som analytiska verktyg kan denna studie förhoppningsvis bidra till forskningen kring ett essäistiskt modus. Uppsatsens frågeställningar är:

- I. Hur uttrycker sig det essäistiska moduset i essäfilmen *Hotellet*?
- II. Hur kan vi förstå det essäistiska moduset genom att även undersöka *Hotellet* ur ett intermedialt perspektiv?

### 1.4 Metod och disposition

Syftet med denna uppsats är att identifiera och analysera essäistiskt modus. Därför är metoden att *söka* efter essäistiskt modus i essäfilmen *Hotellet*. Målet är att försöka identifiera så många modus som möjligt inom ramarna för uppsatsen.

I uppsatsens nästa kapitel kommer tidigare forskning och mer utförliga definitioner av begrepp att presenteras. Dessa definitioner är nödvändiga för att sedan strukturera analysdelen efter olika modus. I slutet av analysdelen kommer det även sökas efter intermediala aspekter, det vill säga att försöka ta reda på hur sambandet mellan ord, bild och

---

<sup>17</sup> Naomi Greene, *The French New Wave: A New Look*, Great Britain, London: Wallflower Press 2007, s. 23 f.

ljud samarbetar. Det är för att försöka svara på uppsatsens andra frågeställning om hur essäistiskt modus kan förstås genom ett intermedialt perspektiv.

### 1.5 Kristian Petris essäfilm *Hotellet*

År 2015 utkom den svenska essäfilmen *Hotellet* av regissören, författaren och kulturjournalisten Kristian Petri, den sista filmen i en trilogi.<sup>18</sup> I denna serie står resandet i fokus och i den avslutande delen är det hotellet som utforskas. Hotellet beskrivs som ett tillfälligt hem, en tillflyktsort, eller som skydd för väder och vind där resenärerna kunde vila ut.<sup>19</sup> Under tio år samlade Kristian Petri material till filmen medan han reste runt jorden för att intervjua människor med en stark relation till ett hotell, bland annat Lars Norén, Stellan Skarsgård och Åsne Seierstad.

Även historiska kopplingar till hotell utforskas, exempelvis tidigare gäster som bott på vissa hotell, till exempel Marcel Proust. Essäfilmen går även tillbaka i tiden till det allra första hotellet, men även till dagens nya, moderna hotell. Den tar avstamp från Kristian Petris personliga uppgörelse med vad ett hem är och ska vara, samt i hans relation till sin far som gått bort. Tanken om hotellet formas efter att han hittat ett gammalt vykort med ett X markerat i rummet där han då bodde. Detta blir starten för Petris resa till att utforska hotell i allmänhet, sin egen relation till hotell, andras relation till hotell eller som ett samhälle i miniformat. Det är en resa i både minnet och historien, både metaforiskt och geografiskt. Eller som Petri själv beskriver det: ”Hotellet är en annorlunda tillfällig bostad som på många sätt kan symbolisera livets alla skiften. Hotellet som fantasi, metafor, slott, konsumtionstempel, skräckfilm, flyktväg, dagdröm, paradys, helvete. Hotell från nyhetssändningar, terrorattentat, krigshärdade”.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Kristian Petri, *Hotellet* (2015).

De andra filmerna i triologin är *Atlanten* (1995) och *Fyren* (2000). Filmen finns bland annat tillgänglig på SVT Play K special fram till den 5 juli 2017. Den publicerades den 29 december 2016, kl. 21.45 på följande webbadress: <https://www.svtplay.se/video/11699838/hotellet/hotellet-1?info=visa>  
<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=68456> Samt svensk filmdatabas, <https://www.triart.se/filmer/bio/hotellet/>

<sup>19</sup>, Svenska Filminstitutet, Svensk Filmdatabas, *Hotellet*, <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=68456>

<sup>20</sup> *Hotellet* 2015, (06:55-07:38).



## 2. Tidigare forskning

### 2.1 Essäfilmen

År 1907 kom D. W. Griffiths *A Corner in Wheat* som brukar benämnas som den första essäfilmen.<sup>21</sup> Inom filmforskningsfältet är essäfilmen en accepterad genre med en egen lång tradition bakom sig och lyfts fram med filmskaparnamn som Derek Jarman, Jean-Luc Godard och framförallt Chris Marker som har beskrivs som ”kungen av essäfilmen”.<sup>22</sup> Forskningen kring essäfilmen som en egen genre har utvecklats under de senaste årtiondena, men har ibland blandats ihop med dokumentärfilmen och har beskrivits som en ”typ av dokumentär”, trots att den har den essäistiska traditionen från Montaigne bakom sig.<sup>23</sup> Bäck beskriver frågan om gränsdragning på följande vis i sin avhandling:

Man har definierat essäfilmen som ett slags dokumentär med draging åt självporträtt, eller som en dokumentär där upphovsmannens röst eller signatur är starkt närvarande. Man kan därutöver säga att essäfilm är film som är konstruerad på textens villkor. Texten är det sammanbindande elementet, och filmen följer textens (eller essäns) logik: fri association och oväntade tankesprång är inte undantag eller effekter utan betydelsefulla verkningsmedel.<sup>24</sup>

Följaktligen menar han att essäfilmen brukar bli sedd som dokumentärfilmens underart, men att de markanta skillnaderna är att essäfilmen är mer subjektivistisk, experimentell och litterär än dokumentärfilmen.<sup>25</sup> Han menar även att filmen följer textens logik, vilket även kan kopplas till essäistiskt modus. Likaså när han poängterar hur denna logik baseras på olika betydelsefulla verkningsmedel, vilket skulle kunna syfta essäistiskt modus.

Syftet med avhandlingen, menar Bäck, är att försöka karaktärisera essäfilmen med utgångspunkt i essäns skriftliga tradition genom att analysera beröringspunkter mellan essän och essäfilmen, och därför skriver han att ”essäfilmen är en syntetisk konst, en hybridgenre som på ett unikt sätt kombinerar litteratur med film”, och menar att det därför är nödvändigt att först fokusera på den litterära essän, för att sedan kunna analysera beröringspunkterna mellan essän och essäfilmen.<sup>26</sup>

Följaktligen definierar han essäfilmen på följande sätt:

---

<sup>21</sup> Corrigan 2011, s. 3.

<sup>22</sup> Peter Yeung, ”The Secret history of the essay film”, *Dazed*, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19816/1/the-secret-history-of-the-essay-film> (2017-07-15).

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Bäck 2009, s. 9.

<sup>25</sup> Bäck 2009, s. 9.

<sup>26</sup> Bäck 2009, s. 7.

Essäfilmen är reflekterande och självkritisk. Förmågan att behandla ett ämne och samtidigt granska den egna behandlingen är essäfilmens styrka. Lite tillspetsat kan man säga att det är den här reflektionsförmågan – kopplad till textens framträdande roll – som ger essäfilmen dess existensberättigande och mer än något annat skiljer den från fiktions-, dokumentär- och experimentfilmen.

Vilka uttryck tar sig då den här reflektionsförmågan? Som jag uppfattar det betyder reflektion i det här sammanhanget ofta det samma som samspel mellan bild och text.<sup>27</sup>

Ovanstående definition är även intressant ur ett intermedialt perspektiv eftersom Bäck väljer att kalla samspelet mellan bild och text för en reflektionsförmåga och menar att det är essentiellt för essän, det vill säga att essän är en slags metahandling i och med att den reflekterar över ett ämne och samtidigt reflekterar över sig själv.

Vidare menar Bäck att det finns komplikationer när det verbala elementet i en essäfilm kopplas ihop med rörliga bilder: ”När essän bli film är det knappast orimligt att förvänta sig att en del av det som är typiskt för den litterära essän överförs till den nya konstarten”, vilket argumenterar för det som den här uppsatsen kommer att kalla för essäistiskt modus. Detta har Bäck valt att inte nämna eller utveckla i sin avhandling trots dess relevans. Det berör även denna uppsats idé om att se det essäistiska moduset ur ett intermedialt perspektiv och dess överskridande tendenser mellan olika konstarter och medieformer.<sup>28</sup> Dock presenterar Bäck en omfattande forskningsöversikt över essän och essäfilmen och nämner bland annat att upphovsmannen till begreppet ”essäfilm” tycks vara den tyske filmskaparen och konstnären Hans Richter.<sup>29</sup> Richter verkade under mitten av 1900-talet och skrev då en artikel om essäfilmen, ”The Film Essay” år 1940.<sup>30</sup>

I uppsatsens inledning nämndes även filmskaparen Alexandre Astrucs idé om att regissören använder kameran som penna, vilket han kallar *caméra-stylo*.<sup>31</sup> Bäck nämner även detta i sin avhandling och skriver att ”Alexandre Astruc publicerade redan år 1948 sitt inflytelserika manifest om ”kamera-pennan” [...], i vilket han förutspådde att den nya tidens film skulle bli en konst lika flexibel som ordkonsten”.<sup>32</sup> Detta perspektiv understryker således inte bara filmspråket och filmkonsten i sig, utan framförallt vikten av regissörens roll. Ashley Greene beskriver det som att Astruc närmast sig litteraturen som under denna tid ansågs vara en högre konstform än filmen, i alla fall i Frankrike, samt att denna litterära liknelse även

---

<sup>27</sup> Bäck 2009, s. 9 f.

<sup>28</sup> Bäck 2009, s. 24 f.

<sup>29</sup> Bäck 2009, s. 13.

<sup>30</sup> Peter Yeung, ”The Secret history of the essay film”, *Dazed*,

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19816/1/the-secret-history-of-the-essay-film> (2017-07-15).

<sup>31</sup> Denna idé presenterades 1948 i Astruc, Alexandre, ”Naissance d’une nouvelle avantgarde: la caméra- stylo”, Mars 1948, [http://fgimello.free.fr/documents/seminaire\\_astruc/camera\\_stylo-1948.pdf](http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf) s. 324-328 (2017-05-15).

<sup>32</sup> Bäck 2009, s. 11.

närmade sig en mer essäistisk aspekt inom filmen.<sup>33</sup> Således liknas regissörens roll inom filmmediet vid författarens roll inom litteraturen. Greene menar att Astruc lade grunden till nya synsätt inom filmkonsten och ”New Wave”, vilket bland annat betyder att filmens manusförfattare inte längre blev sedd som filmens författare, utan att det istället var filmens regissör som blev det.<sup>34</sup>

Detta är således en intressant vändpunkt i filmens historia och ett spännande perspektiv för denna uppsats. Kopplingarna mellan litteratur och film har såklart alltid gjorts, framför allt när det gäller adaptationer, men Astrucs tankar har inspirerat vår bild av regissören som upphovsman vilket fortfarande kan ses i dagens filmbransch. Följaktligen är Astrucs idé även intressant för essäfilmen som har sina rötter i den skriftliga, litterära traditionen. Detta exemplifieras tydligt hos Corrigan där essäns historia från Montaigne tas upp i en omfattande genomgång av essäfilmens tradition och historia.<sup>35</sup> Corrigans bok fyller således ett tomrum mellan det litterära fältet och filmforskningsfältet och uppmärksammar essäfilmen som kanske inte alltid har accepterats som en egen genre. Därför har Corrigan redogjort för både essäns och essäfilmens historia genom att framför allt belysa essäfilmens litterära aspekter.<sup>36</sup>

## 2.2 Modern essäforskning – att definiera ett essäistiskt modus

Vad är ett essäistiskt modus? I sin artikel ”Radioprogrammet Spanarna och essätraditionen: Bidrag till studiet om ett essäistiskt modus” förklarar Emma Eldelin det essäistiska moduset på följande vis:

I senare tids medieorienterade essäforskning har det emellertid föreslagits att ett essäistiskt modus går att urskilja i en rad modernare medier, exempelvis radio och film (t.ex. Warner 2007; Rascaroli 2009). På litteraturens område hör Claire de Obaldia (1995) till dem som betraktat det essäistiska som ett slags utvidgning av essän som genre i formell mening, då hon pekat på att centrala essäteoretiker som Georg Lukács och Theodor Adorno uppfattat ”the act of essaying” eller ett visst slags hållning eller anda som konstituerande för essän.<sup>37</sup>

Det essäistiska moduset skulle enligt Eldelin kunna betraktas som ett resultat av en medieutveckling där essäformen har anpassat sig till andra medieformer. Följaktligen understryker hon att ”[s]enare års intresse för essäistiska drag också i filmkonst, fotografi,

---

<sup>33</sup> Greene 2007, s. 24.

<sup>34</sup> Se Greene 2007, s. 24.

<sup>35</sup> Corrigan 2011.

<sup>36</sup> Corrigan 2011.

<sup>37</sup> Eldelin 2012, s. 8.

radio eller tv tyder dock på att modusbegreppet lämpar sig även för medieöverskridande diskussioner av essän”.<sup>38</sup>

Eldelin berörde ämnet om essän som en överskridande genre redan i sin avhandling *De två kulturerna flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt 1959-2005*, men det är framför allt i sin senare forskning som hon har koncentrerat sig på det essäistiska moduset i förhållande till visuella medier.<sup>39</sup> Följaktligen förklarar hon i sin artikel att behovet för att få en förnyad förståelse av essän har ökat allt eftersom essän, som alltid förknippats med det skrivna ordet, har visat sig i nya medieformer:

Att ett essäistiskt modus har kunnat införlivas även i audiovisuella medier tyder alltså på att essän inte enbart låter sig förstås i konventionella genretermer. Om essän tidigare varit starkt förknippad med det skrivna ordet och den tryckta texten utmanas den och tar sig delvis nya former då den också tar plats i etermedierna. Detta skapar behov av en förnyad förståelse av essän med utgångspunkt i hur nyare och äldre medier interagerar.<sup>40</sup>

Således ter sig studiet om ett essäistiskt modus nödvändigt för att förnya denna förståelse av essäns rörelse mellan medier. Eldelin tar även upp Alastair Fowlers idéer om vad ett modus är i sin artikel. Det är förstås nödvändigt för att definiera vad ett essäistiskt modus är.

### 2.2.1 Genre och modus

Alastair Fowlers teori kanske kan liknas vid diskussionen kring vad ett medium är inom den intermediala forskningen. På samma sätt bör frågan om vad ett modus är ställas i förhållande till vad en genre är. Fowler menar att modus skiljer sig från genren eftersom den saknar en övergripande struktur och har en bredare repertoar än vad genren har:

The terms for modes are obviously applied more widely. And at first it seems that they must therefore be vague. However, they can be used exactly enough so long as the limits of their reportorial implication are kept in mind. In particular, modal terms never imply a complete external form. Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind's features, and one from which overall external structure is absent.<sup>41</sup>

Givetvis kan gränserna kring ett modus vara svårdefinierade och vagt förklarade. Därför beskriver Fowler även vad som menas med de egenskaper som moduset är uppbyggt av:

---

<sup>38</sup> Eldelin 2012, s. 9.

<sup>39</sup> Emma Eldelin, *De två kulturerna flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt 1959-2005*, Stockholm: Carlsons bokförlag 2006, se exempelvis s. 296 ff.

<sup>40</sup> Eldelin 2012, s. 10 f.

<sup>41</sup> Fowler 1982, s. 106 f.

Modal extension can be either local or comprehensive. Locally, modes may amount to no more than fugitive admixtures, tingles of generic color. All the same, they are more than vague intimations of "mood". As we have seen, a mode announces itself by distinct signals, even if these are abbreviated, unobtrusive, or below the threshold of modern attention. The signals may be of a wide variety: a characteristic motif, perhaps; a formula, a rhetorical proportion or quality.<sup>42</sup>

Den här definitionen kan förmodligen framstå som lite förvirrande eftersom Fowler menar att moduset består av formler eller olika kvalitéer som signalerar på olika sätt. Enkelt uttryck skulle vi kunna säga att moduset är de egenskaper som har skapats från en tradition.

Vi kan även vända oss till Eldelin som sammanfattar Fowlers tankar om modus på följande vis:

Alastair Fowler har i mer specifik mening beskrivit modus (mode) som en utvidgning eller förlängning av en genre (kind) i form av ett koncentrat av de egenskaper hos genren som visat sig beständiga över tid. Ett modus avgränsas inte som genren av en yttre form utan manifesteras ofta i innehållsliga kategorier som typiska motiv, teman, formler eller liknande. Modusbegreppet har enligt Fowler ett vidare tillämpningsområde än genre; moduset rör sig bortom genrens gränser, i synnerhet om denna spelat ut sin roll, och kan införlivas i andra former och framställningssätt (1982: 106–111).<sup>43</sup>

Fowler menar enligt Eldelin att skillnaden mellan genre och modus är att moduset bygger på egenskaper som en genre har visat under lång tid, och att det blir en utvidgning av dessa. En förlängning som kan röra sig bortom genrens mer fasta gränser. Detta kan vi se exempel på i essäfilmen som utvecklats från den litterära genren till ett visuellt medium, således talar vi om ett och samma essäistiska modus som utvidgat sig in i ett annat medieformat. Följaktligen menar Fowler att det moduset bygger på genrens typiska motiv, teman, formler eller liknande, vilket i essäfilmens fall härstammar från den skriftliga traditionen. Därför har tidigare forskning kring Montaignes essäer och dess teman stor betydelse när vi studerar essäfilmen med det essäistiska moduset i åtanke. Eldelin berör även ämnet i sin artikel och skriver följande:

Hos Rascaroli framgår att ideal från litteraturområdet har spelat stor roll även i essäfilmens teori, inte minst hos filmskapare som Hans Richter, Alexandre Astruc och Jean-Luc Godard, som ofta betonat det verbala innehållet och filmskaparen som ett slags författare (2009: 24–30). Det särskilt intressanta i detta sammanhang är dock att Rascaroli hävdar att en konstituerande aspekt av essäistisk film är dess speciella kommunikativa struktur och syn på samspelet mellan upphovsman, film och publik. Hon menar att essäfilmen – vid sidan av att vara subjektivt personlig och metareflekterande – uttrycker en vilja att samtala direkt med den enskilda

---

<sup>42</sup> Fowler 1982, s. 107.

<sup>43</sup> Eldelin 2012, s 10 f.

åskådaren. Snarare än att guida åskådaren till färdiga slutsatser vill den öppna för diskussion och ställa frågor (2009: 34–36).<sup>44</sup>

Ovanstående citat sammanfattar tidigare undersökningar om essäfilmens litterära tradition och kan återkopplas till Astrucs idé om kameran som penna. Studiet om ett essäistiskt modus uppfyller således ett tomrum inom forskningen. Ett tomrum som även skapar en möjlighet.

### 2.3 Essäistiskt modus i tre delar

För att återkoppla till det essäistiska moduset som bygger på essägenrens ”innehållsliga kategorier som typiska motiv, teman, formler eller liknande”, bör vi återvända till den skriftliga essätraditionen och identifiera några essäistiska egenskaper för att göra en lyckad uppdelning.<sup>45</sup> Idén är att dela upp det essäistiska moduset på liknande sätt som exempelvis litteraturens modus, vilket Eldelin ger exempel på när hon skriver att ”Litteraturens grundläggande modus har exempelvis ofta omtalats som det narrativa, det dramatiska och det lyriska”.<sup>46</sup> Således bör egenskaper som kategoriserar och kännetecknar essän diskuteras.

Först och främst bör vi definiera essän som medium till skillnad från essäfilmen som medium. Essän är ett skriftligt medium, basic media och härstammar från en lång skriftlig tradition som utvecklats under 1500-talet av Michel de Montaigne medan essäfilmen är ett visuellt kombinerat medium som härstammar från filmtraditionen och är således en konstform som är beroende av tekniken och dess utveckling.<sup>47</sup>

Vid en första anblick kan det argumenteras för att essäns främsta kännetecken är att den är tematisk och belyser ett särskilt utvalt ämne från olika perspektiv. Generellt brukar essän definieras som ett ”försök” eller ett ”prov” och det talas om den som en experimenterade, nyfiken och utforskande genre. Melberg hänvisar till Max Bense som menar att den som skriver essäistiskt ”vrider och vänder på sitt objekt, frågar ut det, känner på det, prövar och reflekterar igenom”.<sup>48</sup> Därför ställer essän många frågor, men behöver nödvändigtvis inte komma med några svar. Montaignes ursprungliga essäer var korta funderingar kring ett särskilt utvalt ämne, exempelvis ”Om uppfostran” eller ”Om ensamhet”, som kan identifiera att essän handlar *Om något*.

---

<sup>44</sup> Eldelin 2012, s. 10.

<sup>45</sup> Eldelin 2012, s 10 f.

<sup>46</sup> Eldelin 2012, s. 9.

<sup>47</sup> Nationalencyklopedin, ne.se, sökord: essä,

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/ess%C3%A4> (hämtad 2017-10-27).

<sup>48</sup> Melberg hänvisar till Max Bense, Melberg 2013, s. 336.

Ett annat kännetecken är essäns personliga spegling där essäisten framförallt utgår från sig själv, sina egna funderingar och reflektioner kring det valda ämnet. Claire de Obaldia menar bland annat att ”Montaigne used the essay as a means of self-discovery”.<sup>49</sup> Essäistens egen erfarenhet har således blivit ett starkt kännetecken för essägenren.<sup>50</sup> Denna del av ett essäistiskt modus skulle kunna kallas för *En personlig prägel*. Dessutom citerar essän ofta fritt utan hänvisningar och lyckas skapa en debatt med tidigare texter. Montaigne citerar exempelvis Cicero i sina essäer och Magnus von Platen understryker att om essäisten vill ”styrka sina påståenden, berättar han episoder och anekdoter eller så citerar han”.<sup>51</sup> Melberg menar att essäisten ”befinner sig i en tradition men han hanterar traditionen fritt” och poängterar essäns frihet, vilket även Paul Bixler gör när han skriver att essän är ”the rainbow of the arts” och att friheten är dess främsta kännetecken.<sup>52</sup> Melberg har även liknat essäisten vid en vandrare, vilket även Graham Good har gjort som beskriver essäisten som en *observer* eller en *spectator*.<sup>53</sup> Detta essäistiska drag skulle således kunna kallas för en *Nyfiken sökare*.

Följaktligen är tiden och rummet en viktig aspekt eftersom essän har förmågan att röra sig mellan platser, tankar och minnen. Startpunkten för essän kan exempelvis utgå från en enda idé, för att sedan utveckla sig till en redogörelse för allt som berör den idén, för att sedan återgå tillbaka till den ursprungliga idén igen. Således är essäns tidsrum ett av de viktigaste kännetecknen för essän och *Tiden och rummet* är även den sista delen av denna uppdelning av det essäistiska moduset.

## 2.4 Intermedialitet

”Intermedialitet” beskrivs som en relativt ny term som bland annat syftar till att studera relationen inom och mellan olika medier och hur de samspelar med varandra.<sup>54</sup> När man talar om dessa är en av de centrala frågorna var gränserna går mellan dessa medier, vilket Hans Lund metaforiskt målar upp på följande vis:

I gränstrakter mellan de vetenskaper som studerar bildernas, ordens och tonernas värld finner vi skyddsvallar såväl som gemensamma marknadsplatser. Här finns lantmätare och gränsryttare. Här finns talesmän som kräver strikt gränskontroll, andra som förordar öppna grindar och åter andra som kämpar för att gränslandet bör bilda en självständig union.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford: Clarendon Press 1995.

<sup>50</sup> Graham Good, *The Observing Self, Rediscovering the essay*, London, New York: Routledge 1998.

<sup>51</sup> von Platen 1996, s. 115.

<sup>52</sup> Paul Bixler, ”The essay-fiction complex: a preface”, *The Antioch Review*, Vol 36, No 1 (Winter, 1978), s. 6.

<sup>53</sup> Good 1998, s. 17.

<sup>54</sup> Lund 2002.

<sup>55</sup> Lund 2002, s. 12.

Termen ”intermedialitet” kan också användas för att beskriva något som använder sig av fler än ett medium, men det kan också vara när något förflyttar sig från ett medium till ett annat. Termen ”intermedialitet” används som tidigare nämnts även för forskningsfältet för studiet av intermediala fenomen, ett fält som håller på att byggas ut och utvecklas i takt med att fler medieformer föds och nya digitala uppfinningar blir till. Således är intermediala studier ett sätt att forska på medieöverskridande fenomen såsom film, musikvideor, reklam.

För att bilda en översikt över dessa relationer har fältet delats in i tre områden vilka är kombinerade medier, integrerade medier och transformerade medier.<sup>56</sup> Hans Lund beskriver att de kombinerade medierna består av medier som ”adderas till varandra på olika sätt”, integrerade medier som ”medier i symbios” och transformerade medier som ”medier som representerar eller på annat sätt refererar till andra medier”.<sup>57</sup> Essäfilmen är således ett kombinerat medium därför att bilder kombineras med ljud och musik.

När vi talar om intermedialitet bör vi även ställa oss frågan vad ett medium faktiskt är, vilket Lars Elleström gör i sin artikel ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, där han anser att den bristfälliga definitionen av ett medium är problematiskt för forskningen om intermedialitet. Han skriver följande:

The problem is that intermediality has tended to be discussed without clarification of what a medium actually is. Without a more precise understanding of what a medium is, one cannot expect to comprehend what intermediality is.<sup>58</sup>

Elleström beskriver även intermedialitet som ”a complex set of relations between media that are always more or less multimodal”, där ”multimodal” beskriver kombination av medier, exempelvis mellan olika ”modalities”. Följaktligen identifieras fyra ”modalities” som han kallar för ”material modality”, ”sensorial modality”, ”spatiotemporal modality” och ”semiotic modality”.<sup>59</sup> Dessa representerar en uppdelning av olika aspekter av mediet som tillsammans skapar en bild av mediets speciella karaktär på en mer detaljrik nivå.<sup>60</sup> Dessutom delar han även in mediet i tre olika typer, vilka är ”basic media”, ”qualified media” och ”technical media”. ”Basic media” är ord, bilder och ljud, ”qualified media” är de medier som kombinerar dessa (exempelvis film och musikvideo), och ”technical media” beskrivs som allt

---

<sup>56</sup> Lund 2002, s. 19 f.

<sup>57</sup> Lund 2002, s. 20.

<sup>58</sup> Lars Elleström ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, 2010, s. 11.

<sup>59</sup> Elleström 2010, s. 15.

<sup>60</sup> För ytterligare information om Elleströms uppdelning av modalities, se schemat i Elleström, s. 36.



som har kapaciteten att vara ett medium.<sup>61</sup> Följaktligen menar Elleström att dessa tre typer är beroende av varandra på olika sätt, exempelvis handlar intermedialitet om både ”basic media” och ”qualified media” tillsammans, men de existerar på en mer abstrakt nivå och behöver ”technical media” för att bli materialiserade.<sup>62</sup>

En tydlig översikt över det intermediala forskningsfältet ges även av Jørgen Bruhn i artikeln ”Intermedialitet – Framtidens humanistiska grunddisciplin?” Bruhn frågar sig bland annat om intermedialitet kan förklaras som antingen en disciplin eller som ett fält, men använder dock båda benämningarna i sin artikel och menar att det kanske är en disciplin som håller på att utvecklas till ett fält. Sålunda definieras intermediala studier på följande vis:

Jag tror att man bäst definierar fältet genom att säga att man i intermediala studier rör sig bort från de tvärvetenskapliga jämförelserna mellan medierna – där musik representerar dikt, roman blir film etc. – till en undersökning av hur ett till synes homogent medium inom mediets egna gränser har en eller flera förbindelser med andra medier.<sup>63</sup>

Denna beskrivning av fältet leder vidare till en historisk överblick som har utvecklats från interartiella studier till vad som idag benämns som intermedialitet. Här påminner Bruhn återigen om att det är ett mycket ungt forskningsområde och att det kan vara problematiskt eftersom definitionerna fortfarande inte är fastställda. Likaså menar han att det ändå finns en stor potential eftersom fältet fortfarande håller på att konstrueras och inte har en alltför lång tradition bakom sig:

På intermedialitetskonferenser och i centrala utgåvor stöter man fortfarande på fullständigt basala grundvalsdiskussioner – vad är ett medium, vad är skillnaden mellan interartialitet och intermedialitet och så vidare – vilket är ett tydligt tecken på att disciplinen är i vardande, att den ännu ej är etablerad. Detta är positivt på så vis att man kan kasta sig in i fältet utan att låta sig tyngas ner av en lång tradition och att många möjligheter inom fältet fortfarande är utforskade.<sup>64</sup>

Bruhn inspireras i sin artikel av framför allt W.J.T. Mitchell som skrivit mycket om bildkonstens verbalitet, men även Lars Elleström och hans schema över modalities, samt musikforskaren Nicholas Cook.<sup>65</sup> Med dessa källor som grund görs en tydlig riktlinje för hur intermedialitet skiljer sig från sin föregångare interartiella studier som handlade om mötet mellan olika medier, medan det intermediala perspektivet kan identifiera olika möten inom

---

<sup>61</sup> Elleström 2010, s. 27 ff.

<sup>62</sup> Elleström 2010, s. 36.

<sup>63</sup> Jørgen Bruhn, ”Intermedialitet: Framtidens Humanistiska Grunddisciplin?” Tidskrift för litteraturvetenskap, 2008:21. 21-39, s. 24.

<sup>64</sup> Bruhn 2008, s. 24.

<sup>65</sup> Bruhn 2008, s. 26 f.

mediet självt - det vill säga att varje medium är intermedialt och intressant ur ett intermedialt perspektiv.<sup>66</sup> Idén om att alla medier är intermediala skiljer sig således från Hans Lunds schema som istället menar att det finns vissa medier som inte är intermediala, och detta påvisar även en utveckling i forskningen om intermedialitet.<sup>67</sup> Även Claus Clüver menar att varje medium är intermedialt i sig självt i sin artikel ”Intermediality and Interarts Studies” där han skriver att ”Intermediality is thus a an issue both within each of these media and in their interrelations with each other as well as with the ”arts” covered by the traditional Interarts Studies”.<sup>68</sup> Således finns det delade uppfattningar kring hur mediet fungerar hos olika forskare inom det intermediala forskningsfältet.

Fortsättningsvis, för att återvända till Bruhns artikel som upp frågan vart forskningen kring intermedialitet är på väg, påstår Bruhn att han ser två olika möjligheter; den ena en formalistisk utveckling där begreppen inom forskningen får vidareutvecklas, den andra en mer ideologiserande utveckling med inspiration från bland annat filosofi och kulturstudier.<sup>69</sup> Bruhn menar även att några av de främsta forskarna inom det intermediala fältet sysselsätter sig med en mer formalistisk forskning, bland annat Siglind Bruhn, Claus Clüver, Hans Lund, Bernhard Scholz, Ullrich Weisstein och Werner Wolf.<sup>70</sup> Avslutningsvis slår Bruhn ändå ihop dessa två olika möjligheter och sammanfattar artikeln med en förhoppning om att intermediala studier kommer att kunna utvecklas till ett fält där formalistiska utvecklingen och den ideologiserade utvecklingen kan arbeta tillsammans:

Jag hoppas och tror med andra ord att intermediala studier kan bli ett fält (snarare än en väletablerad disciplin) där formalism och ideologiska förpliktelser kan gå hand i hand. Tiden kommer att visa om fältet kommer att ta denna vändning, men säkert är att det kommer att krävas en enorm insats för att nå fram till den syntes av omsorgsfull, exakt mikroanalys och överordnad historisk och ideologisk överblick som är så sällsynt i modern kulturvetenskap, där pendeln oftast slår mellan formalismens och den ideologiska innehållsläsningens lika sterila motsättningar.<sup>71</sup>

För att kort nämna något om dessa framträdande forskare som enligt Bruhn intresserat sig för den formalistiska utvecklingen av intermedialitet, har vi bland annat Clas Clüver och Werner Wolf i spetsen. Clüver har bland annat har intresserat sig bland annat för teckensystem och

---

<sup>66</sup> Bruhn 2008, s. 27.

<sup>67</sup> Bruhn 2008, s. 34.

<sup>68</sup> Claus Clüver, ”Intermediality and Interarts Studies” i *Changing Borders, Contemporary Positions in Intermediality*, 2007, s. 20.

<sup>69</sup> Bruhn 2008, s. 29.

<sup>70</sup> Bruhn 2008, s. 29.

<sup>71</sup> Bruhn 2008, s. 35.

symboler i förhållande till intermedia, medan Wolf närmat sig intermedialitet genom musik.<sup>72</sup> Bland annat har aspekten om ett medium som överförs till ett annat medium, eller när det existerar i olika medier lyfts fram, vilket Wolf kallar för ”transmediality”, en idé som han mer eller mindre konstruerat själv, exempelvis är rytm något som inte tillhör ett särskilt medium utan kan existera i alla typer av medier.<sup>73</sup>

Sammanfattningsvis efter denna teoretiska genomgång bör vi fråga oss var denna uppsats står i förhållande till det intermediala fältet. Eftersom essäfilmen är en genre som har utvecklats från en skriftlig tradition till en visuell, kommer uppsatsen kunna bli inspirerat av ett intermedialt perspektiv under analysen av essäistiskt modus i essäfilmen *Hotellet*. Det finns således en möjlighet här att kombinera forskningsfälten, vilket kan återkoppla till Eldelin som skriver att ”[s]enare års intresse för essäistiska drag också i filmkonst, fotografi, radio eller tv tyder dock på att modusbegreppet lämpar sig även för medieöverskridande diskussioner av essän”.<sup>74</sup>

Uppsatsens huvudfokus ligger däremot på att undersöka essäistiskt modus i essäfilmen. Med essäfilmens medieöverskridande tendenser kan det intermediala perspektivet dock vara användbart när vi studerar medieöverskridande modus. Därför har fältet introduceras genomgående för att få en bra överblick över hur det fungerar och vad det finns för möjligheter. Däremot kommer denna uppsats endast att ta inspiration från fältet i sitt analytiska perspektiv. Delvis för att stärka det, men även för att kunna sortera essäfilmen som medium på ett tydligt sätt, vilket både gör analysen både tydligare och mer aktuell.

---

<sup>72</sup> Se Clüver 2007 och Werner Wolf, ”Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”.

<sup>73</sup> Wolf, s. 27.

<sup>74</sup> Eldelin 2012, s. 9.

## 3. Analys

### 3.1 Del I: Om något

”Ett hem är för många den absoluta tryggheten. Men vad är ett hem, annat än en tillfällig ordning? Jag har länge haft en dragning till en annan typ av bostad, ett annorlunda hem”.<sup>75</sup> Så introduceras tematiken i essäfilmen *Hotellet*. Filmen är som tidigare nämnts den sista delen i Kristian Petris trilogi om resande, och här är det resenärens viloplats som får stå i centrum. Det är en essäfilm om hotell. Här kan det essäistiska moduset identifieras i hur filmen behandlar sitt ämne på samma genomgående vis som Montaigne gjorde i sina skriftliga essäer. I filmen reser Petri runt i världen för att undersöka hotellets historia, besöka olika hotell för att intervjua olika människor som kan relateras till olika hotell, samt utforska sin egen relation till hotell.

Hotellet är således den övergripande tematiken i filmen, men likaså är det en film om hotellets gäster och om olika möten mellan resenärer under resans gång. Vad är ett hotell? Vad är ett hem? Dessa två frågor är de mest centrala frågorna som ställs under filmens gång. På liknande sätt som i den skriftliga essän utforskas ämnet från många olika perspektiv, men den kommer aldrig med några exakta svar. Det är istället provet, försöket, som leder essäfilmen framåt och är således vad som gör den essäistisk.

Följaktligen är den mest markanta skillnaden i hur essägenren överskridit till ett visuellt medium att läsaren har blivit åskådare. Berättelsen är istället för nedskrivnen uppläst och kombineras med rörliga bilder som har klippts ihop för att visa hotellen, intervjuerna och platserna. Istället för att skildra genom beskrivningar likt en skriftlig essä visas det visuellt, till exempel när Petri färdas till Ed där fadern växte upp. ”Det här är vägen till Ed i Dalsland. Vägen till min pappas barndomshem. Nu reser jag samma väg som pappa, reser igenom samma skogar”.<sup>76</sup> Kameran är placerad i en bil och tittaren får följa färden genom det regniga landskapet. Detta filmiska perspektiv kan kopplas samman med Astrucs idé om kameran som penna, att vi här får följa regissörens perspektiv som filmens författare.

Det första hotellet som nämns i filmen är Hotell Carl XII som ligger i Ed, det hotell som Petris pappa brukade bo på när han besökte sin barndomsstad. Petri reser till hotellet och upptäcker att det blivit ett hem till 54 flyktingar. Det är också här frågan om hemlöshet och tillhörighet förs fram. Petri liknar exempelvis hotellet som ett samhälle i miniformat där

---

<sup>75</sup> *Hotellet* 2015, (02:22-03:00).

<sup>76</sup> *Hotellet* 2015, (03:00-03:25).

klasskillnaderna speglas och att det fungerar nästan som trolleri när rummet alltid är städat. Klippningen mellan bilder från förr är också intressant. Gamla videor med sådant som berör hotellverksamhet har klippts in i filmen, vilket skapar en effekt att se hotellet från många olika perspektiv.<sup>77</sup> Dessa perspektiv kan vara att dessa bilder från olika tidsåldrar gör så att tidsrymden växer, vilket skapar flera dimensioner av tid. Det ger en bredare bild av hur hotellen har sett ut och hur de har fungerat både nu och då. Som tidigare nämnts menade Bense att essäisten ”vrider och vänder på sitt objekt, frågar ut det, känner på det, prövar och reflekterar igenom”, vilket i denna essäifilm kan identifieras som ett essäistiskt modus genom att filmen visar hotellet från många olika perspektiv och använder olika kameravinklar.<sup>78</sup> Detta argumenterar även för hur det essäistiska moduset har överskridit mediegränserna och specifikt hur det har hittat nya olika uttryckssätt i det visuella mediet. Exempelvis får tittaren se rörliga bilder från övervakningskameror, tv-program, gamla nyhetssändningar och liknande.<sup>79</sup>

Filmen har inte heller någon specifik tidslinje, utan rör sig istället fram med hjälp av frågor och funderingar, vilket också är en essäistisk egenskap. Vilka hotell finns det i världen? Vilket var det första? Bilder från nutiden och dåtiden vävs samman och utforskar de första typerna av hotell, exempelvis enkla tält och skydd för att låta resenärer vila under resans gång och skydda mot väder och vind, hotellets historia, filmer som utspelar sig på hotell som exempelvis *Döden i Venedig*, samt hemlösheten och frågan vad ett hem är. ”Hotellet är på ett sätt anonymt, opersonligt. När du lämnat rummet och tagit med dina ägodelar försvinner också spåren av ditt besök. Men just detta kan också vara det som är själva dragningen, fascinationen till hotellrummet”.<sup>80</sup>

Petri besöker bland annat det som sägs vara det äldsta hotellet i världen, Hoshi, som ligger i Komatsu, Ishikawa i Japan. Hotellet är fortfarande i bruk under Petris vistelse och är även världens äldsta familjeföretag. Således utforskas det allra första hotellet och tittaren får följa Petris vistelse genom kameranlinsen. Senare ställer han även frågan om var hans egen fascination för hotellen började: ”Sen ett antal år fotograferar jag mina hotellrum för att försöka bevara nåt av detta flyktiga boende. Jag samlar på hotellen och deras gäster, levande och döda”.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> *Hotellet* 2015, (30:00-32:00).

<sup>78</sup> Max Bense, i Arne Melberg, *Essä*, Göteborg: Daidalos 2013, s. 336.

<sup>79</sup> *Hotellet* 2015, (07:38-07:57).

<sup>80</sup> *Hotellet* 2015, (07:57-08:22).

<sup>81</sup> *Hotellet* 2015, (20:52-21:18).

Detta leder vidare till Spanien och Madrid, till en intervju med den före detta matadoren Simon Casas som beskriver hotellrummet som matadorens förrum innan träder in i arenan.<sup>82</sup> Här finns även en spännande parallell till litteraturen eftersom många av de personer som nämns under filmens gång är författare och konstnärer, vilket på ett sätt kopplar till essäns litterära tradition, bland annat Simon Casas och Lars Norén. När Petri reser vidare till hotell Danieli i Venedig nämns även många författare och även skådespelare, bland annat Goethe, Wagner, Dickens, Byron, Walzac, Jimmy Carter och Sylvester Stallone som alla varit tidigare gäster på hotellet.

Hotellet liknas många gånger vid en mötesplats genom filmen, en atmosfär för samtal och idéer. Detta kan också diskuteras som en essäistisk aspekt, att själva tematiken i sig är essäistisk eftersom essäns funktion är densamma – en plats för utbyte av tankar och idéer mellan människor. Eller kanske som ett försök till att utforska idéer som utvecklas i samtal med andra, likväl som med sig själv. Bland annat skriver Horace Engdahl att essäisten ”lyssnar till sorlet från litteraturens stämmor, men avstår inte från ett personligt och viljemässigt tal. Snarare njuter han av mångfalden av möjliga roller, som alla är delar av hans individuella rikedom”.<sup>83</sup> Således kan essäisten kanske liknas vid hotellgästen, en resenär.

### 3.1.1 Bakom kulisserna

Filmen fortsätter utforska författare som exempelvis Marcel Proust och T. Manns *Döden i Venedig* som gjordes till film på 70-talet av Luchino Visconti. Petri intervjuar den svenska skådespelaren Björn Andrésen som spelade Tazio i filmen, en ung polsk ädling som huvudpersonen Gustav von Aschenbach blir mer eller mindre besatt av under sin vistelse på Grand Hôtel des Bains i Venedig. Tittaren får en personlig inblick genom intervjun i Björns egen upplevelse av att spela Tazio. ”Jag hade inte en susning om någonting”, säger han bland annat, och berättar även hur kändisskapet påverkat honom i den unga åldern.<sup>84</sup> Han blev bland annat utnämnd till världens vackraste pojke. Andrésen återvänder även till hotellet där filmen spelades in som sedan år 2000 stått tomt efter att en planerad ombyggnation aldrig blivit av. Det nämns även att Björns mormor följt inspelningarna i Venedig med en Super 8-kamera, vilket Petri säger att de letat efter i Andrésens källare. ”Så ligger dom plötsligt där, pryddligt nedpackade i en låda, en tidskapsel från början av 70-talet”.<sup>85</sup> Klippen visas även i

---

<sup>82</sup> *Hotellet* 2015, (21:37-22:42).

<sup>83</sup> Horace Engdahl, ”Den enskildes form”, i *Essä*, Göteborg: Daidalos 2013, s. 435.

<sup>84</sup> *Hotellet* 2015, (40:30-40:40).

<sup>85</sup> *Hotellet* 2015, (52:04-52:20).

filmen, vilket skapar en känsla av att vara med bakom kulisserna. Likväl kanske detta även kan beskriva som ett essäistiskt drag, att essän rör sig över gränserna och utforskar alla aspekter av sitt centrala objekt. Det kan återkopplas till hur essän vill vrida och vända på sitt objekt för att utforska det från alla dess håll och kanter. Letandet efter videobanden kan också identifieras som en essäistisk handling där nyfikenheten har stått i centrum.

Exempel på att hänga med bakom kulisserna finns med under hela filmens gång, bland annat visar sig detta när Petri reser till Los Angeles och intervjuar skådespelaren Stellan Skarsgård och får en inblick i filmbranschens historik, men även i sin intervju med journalisten Åsne Seierstad som bevakade kriget i Bagdad, Irak 2003. Frågan om hur hotellet drabbas av katastrofer blir således belyst. Den krigsdrabbade världen vi ser kan spåras tillbaka till 11 september och talet med Bush visas där han går i krig mot den muslimska världen. Seierstad berättar om hur hon bodde på Hotell Palestine i 101 dagar i rum 713 medan hon bevakade bombningarna, ett hotell som hon beskriver som ett diktatoriskt palats.<sup>86</sup>

Tittaren får inte bara följa med bakom kulisserna till dessa historiska händelser, utan får även återblickar till Petris eget liv och karriär. Bland annat åker han till Hotell Marina Bay Sands i Singapore som var det mest extrema hotellet när det byggdes, både i arkitekturen och priset. En snabb översikt över bygget visas och även hotellets reklamfilm. Under sin vistelse på hotellet minns Petri ett annat hotell i staden, Hotell Pan Pacific, och han återvänder till sitt eget förflutna till när han bodde på hotellet trettio år tidigare. Då hade han spelat in en annan film, och återigen visas material från kulisserna.

### 3.1.2 *Meta-funktion*

Diskussionen om kulisserna leder även tillbaka till Bäck's undersökning om essäfilmens meta-funktion när han skriver att essäfilmens styrka ligger i att den kan behandla ett ämne och samtidigt granska den egna behandlingen.<sup>87</sup> Ett exempel från filmen är när Petri har checkat in på Grand Hôtel Cabourg i Normandie, i samma rum som Marcel Proust ofta brukade bo i. Han väver ihop sina egna tankar med Proust tankar om hemlöshet och tillhörighet, ämnen som berörts många gånger tidigare under filmens gång. Då ställer han sig frågan: "Är inte också den här filmen ett slags hem?"<sup>88</sup> Om vi ser tillbaka på Bäck igen skriver han följande: "Ofta ter sig essäfilmer som visuella/verbala betraktelser över filmskapandet självt. Det finns

---

<sup>86</sup> *Hotellet* 2015, (1:07:00).

<sup>87</sup> Bäck 2009, s. 9 f.

<sup>88</sup> *Hotellet* 2015, (1:15:53-1:16:00).

en inte obetydlig mängd essäfilmer som handlar om sin egen eller någon annan films tillblivelse, eller om ”filmen som kunde ha varit”.<sup>89</sup> Således kan vi dra slutsatsen av att betraktelsen av den egna betraktelsen också är en del av det essäistiska moduset - att den söker efter många olika perspektiv och rör sig över gränserna mellan scen och kuliss.

När vi avrundar denna första analysdel som sökte efter essäistiskt modus ur ett tematiskt perspektiv, kan vi konstatera att den oftast handlar *om* just någonting specifikt. I det här fallet har det varit lätt att identifiera denna del av moduset eftersom essäfilmen handlar *om* Hotellet. Undertiteln till filmen är: ”Historien om ett tillfälligt hem”, vilket också kopplas till reflektioner som presenterats under filmens gång, om hotellet som ett flyktigt anonymt boende. Moduset som identifierats har varit alla de frågor som ställts, hur den undersökts hotellets historia, tidigare kändisar som bott på hotellet, filmer om hotellet, hotell i katastrofer, världens äldsta hotell, osv. Det valda ämnet har utforskats från olika perspektiv och ställt många frågor, men som inte har behövts besvaras – en essäistisk aspekt är att frågor kan leda till nya frågor. Det är således nyfikenheten som karakteriserar det essäistiska moduset.

### 3.2 Del II: Den nyfikna sökaren

Som tidigare nämnt betyder essä ”försök” eller ”prov” och att den styrs den av sin nyfikenhet, ställer många frågor, citerar och utforskar sitt ämne. I filmen finns också många exempel på hur denna egenskap av det essäistiska moduset har överskridit från den traditionella essän in i det visuella mediet, exempelvis när det kommer till att citera.

Innan vi går in på citerandet bör vi återvända till Montaigne som i sin allra första essä diskuterar förhållandet mellan ett aktivt och ett kontemplativt liv, vilket var en äldre debatt som han återvände till.<sup>90</sup> I sin essä citerade han bland annat Plinius och Cicero och kunde på så vis skapa en debattliknande dialog och även bidra med sina egna tankar. Även von Platen diskuterar denna karakteristik och menar att om essäisten vill ”stryka sina påståenden, berättar han episoder och anekdoter eller så citerar han”.<sup>91</sup> Således är detta en egenskap som karakteriserar den skriftliga essän, men det går även att argumentera för att det även finns i *Hotellet* - i intervjuerna.

Den första intervjun i filmen är med Keisen Kizaki, en präst pratar om hotellets betydelse för resenären på resan, vilket knyter samman med Petris egna reflektioner. Även

---

<sup>89</sup> Bäck 2009, s. 40.

<sup>90</sup> Melberg 2013, s. 25.

<sup>91</sup> von Platen 1996, s. 115.



när filmen leder vidare till tankar om hotellrummets anonymitet och funderingar om hemlösheten. Petri säger att han har upplevt den själv, men intervjuar även Lars Norén som hotellet haft stor betydelse för. ”Likt många andra konstnärer har han tillslut hittat ett annorlunda hem”, säger Petri.<sup>92</sup> Det leder även tillbaka till när han tidigare sa att han själv intresserat sig för ett annorlunda hem, nämligen hotellet, och således drar han även här en koppling mellan deras idéer. Lars Norén pratar även om att han ser språket och skrivandet som ett slags hem, vilket också är intressant i diskussionen kring vad ett hem är. Det finns även en del metaforisk inklippt med bilder på flyttfåglar, vilket Petri kanske liknar sig själv med.

Genom att använda intervjuerna skapas en slags debatterande värld med många röster kring vad ett hotell är, både vad det har för personlig innebörd för personen som intervjuas, men även hur de ser på hotellet. Exempelvis i intervjun med Simon Casas som beskriver hotellrummet utifrån matadorens perspektiv, sedan även Stellan Skarsgård som pratar om hotellet han alltid bor på när han arbetar i Los Angeles, Chateau Marmont. Stellan Skarsgårds intervju knyts även ihop med Björn Andréén och deras två olika perspektiv på filmbranschen ges. Genom att intervjuar alla dessa personer som Petri gör, stärks även Petris tankar kring hotellen han besöker.

Ett ytterligare exempel är när han utforskar hotell som lagts ned, exempelvis hotellet Reina Victoria i Madrid där de mest kända tjurfäktarna i världen brukade bo. Petri besöker hotellet precis innan det ska göras om och säger att många gamla stammisar återvänt för att uppleva hotellet en sista gång. Bland annat intervjuar han bartendern: ”Jag har många minnen, men framförallt minns jag gästerna. De är mer än gäster, de är vänner”.<sup>93</sup> Även en av stamgästerna intervjuas, Manuel Escudero, som pratar om atmosfären på hotellet inte skulle gå att återskapa, inte heller alla minnen från diskussionerna kring tjurfäktingarna som han själv upplevt på hotellet: ”Om hotellet renoveras, blir det aldrig samma sak igen”.<sup>94</sup> Det knyter även an till Petris nästa resa till hotellet: ”När jag återvänder till Madrid efter renoveringen, så heter det gamla tjurfäktarhotellet ’ME Madrid’. Några tjurhuvuden finns kvar och den vackra utsikten från taket. Annars har allt försvunnit”.<sup>95</sup> Således kan detta argumenteras vara hur denna del av det essäistiska moduset överskridit in i filmmediet, att Petri citerar andra på ett fritt sätt för att skapa ett sorl av olika röster för att utöka perspektiven

---

<sup>92</sup> *Hotellet* 2015, (1:12:03).

<sup>93</sup> *Hotellet* 2015, (25:30-25:50).

<sup>94</sup> *Hotellet* 2015, (25:50-26:30).

<sup>95</sup> *Hotellet* 2015, (26:36-27:18).

på ämnet. Det karakteriserar även den essäistiska nyfikenheten, att den ständigt söker efter ett större perspektiv.

### 3.2.1 En personlig prägel

”Den 15 oktober 2011 så dog min pappa”, är den första meningen i filmen. ”Han bodde i Rinkeby, en förort utanför Stockholm”.<sup>96</sup> På samma sätt som filmen handlar om hotell är det även en film om Kristian Petri och om hans relation till sin pappa. Den personliga prägeln är också en stark del av det essäistiska moduset, och att den utgår från essäisten själv. Bäck skriver exempelvis: ”Essäisten har per definition ett personligt förhållande till sitt ämne. Om texten i en essäifilm uteslutande består av frågor – riktade till en annan person – och svar kan man knappast kalla den essäistisk”.<sup>97</sup>

Essän har även beskrivits som en minnesplats, där någon reflekterar över ett ämne och ställer nyfikna frågor. I denna del av det essäistiska moduset ser vi bakom ämnet själv och koncentrerar oss istället på essäisten, vandraren. Essäifilmen utgår från sin upphovsmakare, i detta fall Kristian Petri. Den knyter fast vid hans egna funderingar och tankar, samtidigt som den lyfter fram den egna relationen till ämnet som behandlas. Denna del av moduset skulle kunna liknas vid att Petri blir till en slags gestalt som symboliserar den essäistiska vandraren som reflekterar över hotellen som han reser till. Det kan argumentera för essäistens auktoritet som många essäister och essäiforskare diskuterat, särskilt använt är termen *experience* i den engelska essäns tradition, vilket kan översättas till erfarenhet.<sup>98</sup> Således hämtar essäisten auktoritet från egna erfarenheter. Även Eldelin har kommenterat detta när hon skriver: ”I essäiforskningen har man konstaterat att essäistens auktoritet inte i första hand vilar på formella meriter och akademisk expertis utan på den personlighet och subjektiva erfarenheten som reflekteras i skrivsättet”.<sup>99</sup> Således kan vi se hur detta formar sig in i det filmiska mediet där Petri förkroppsligar essäisten och blir en personlig regissör som utforskar sin egen bakgrund, särskilt sin relation med sin pappa. Good har använt begreppet ”akt av personligt vittnesmål” för att beskriva denna essäistiska aspekt, vilket kan också ses i denna film.<sup>100</sup> Ett exempel är det personliga vykortet med Hotel Cabourg som Petri hittar i slutet av filmen när han städar ut efter pappans död, Petris favorithotell. ”Det var ett vykort jag skickat till

---

<sup>96</sup> *Hotellet* 2015, (00:30-01:00)

<sup>97</sup> Bäck 2009, s. 12.

<sup>98</sup> *Experience* tas bland annat upp hos Graham Good i *The Observing Self, Rediscovering the essay*, London, New York: Routledge 1998.

<sup>99</sup> Eldelin 2004; 3/4, s. 85.

<sup>100</sup> Se Good 1998.

pappa. Jag hade ritat ett kryss på fönsterrutan till mitt hotellrum. Ett sånt där kryss som betyder 'här bor jag'.<sup>101</sup>

### 3.2.2 *Kameran som penna*

Här kan vi också återvända till perspektivet med kameran som penna, vilket i denna film blir allt mer aktuellt. Petri reser runt i hela världen, men samtidigt återvänder han både i tanken och med sin kamera till pappans hem i Rinkeby och till frågor om sin egen uppväxt. Fascinationen kring hotell och utforskandet av dem har kommit från honom själv, ifrån hans egen uppväxt och historia. Filmen drivs således framåt från hans egen nyfikenhet.

Ett exempel på hur han utforskar sin barndom är när han reser till Cross Plains i Texas. Från sin barndom var en av de sakerna han minns mest de 46 första numren av Conan Barbaren, en serietidning från Marvel Comics av Robert Howard. Således reser han dit för att intervjua Paul Herman, styrelseledamot för Robert E. Howard Foundation. Petri utforskar således sin egen relation och sina egna minnen av Conan Barbaren som han läste som fjortonåring när hans mamma var sjuk i cancer och hade ett år kvar att leva. Tidningarna var en tröst för Petri som barn, och han säger att han kunde sjunka ner i andra världar och fly verkligheten för en stund. Nu får Petri chansen som vuxen att besöka Howards pojkrum:

Här är pojkrummet som Howard aldrig lämnade. Om man sitter vid skrivbordet och vänder sig som, ser man rak in mot mammans säng. Hon var mycket sjuk under större delen av Howards liv. Att den lilla pojken bar sin mammas depression är nog ingen djärv gissning. Och att hon svartsjukt bevakade honom.<sup>102</sup>

Således dras det paralleller mellan honom själv och författaren till tidningen, eller så kan vi se det som att han gör en egen analys grundad från sin egen idé om Howard. Han jämför skrivandet med resandet och om detta kanske var det enda sättet för Howard att fly verkligheten, att resa tillbaka i tiden till barbarernas och krigarnas värld. Efter att mamman till Howard hamnat i ett slutgiltigt stadie av koma begick Howard självmord. Döden och frågorna kring döden är också ett ämne som ställs under filmens gång. Döden av hotell som lagts ned, döden på krigsdrabbade hotell såsom Hotel Palestine och även Petris pappas död. Filmen blir nästan till en minnesplats för Petri, och han låter kameran utforska sitt förflutna på olika sätt. Både genom sina barndomsminnen och genom att återbesöka dem i vuxen ålder.

---

<sup>101</sup> *Hotellet* 2015, (1:20:00).

<sup>102</sup> *Hotellet* 2015, (57:00).

På liknande sätt som författaren skriver med sin penna låter Petri kameran följa honom och utforska minnen. Bilderna blir då både redogörande, återberättande och återupplevda av Petri.

### 3.2.3 *Litteraturens närvaro i essäfilmen*

Två år efter pappans död reser Petri till Italien, till en av de mest mytomspunna trakterna i hela världen som också kan kopplas samman till litteraturen, sjön Lago d'Averno. Författare som skrivit om sjön som Petri nämner är exempelvis Homeros, Vergilius och Dante som beskrivit platsen som ingången till Hades i underjorden. Legenden som Petri nämner är att det finns en gammal man som fortfarande har nycklarna till Hades, i detta fall Carlos Santilio, ”mannen med nycklarna”. Petri säger att Carlos ärvde nycklarna av sin far och att kommunen även bestämt att han är Hades officiella vaktmästare och att ingen annan får öppna portarna.<sup>103</sup>

Även berättelsen om Aeneas kommer på tal och hur han kom till underjorden för att träffa sin döde far, vilket också är en parallell till Petris eget liv och hur han själv besöker denna plats nyligen efter faderns död. Dock får tittaren aldrig veta vart tunneln leder, utan endast se den gamle mannen försvinna längre bort med sin fackla. Därefter återvänder kameran till pappans hem och till en stillbild på klockan som fortfarande tickar.

Återigen har essäfilmen inte gett några svar, utan den arbetar utifrån sin egen nyfikenhet och ifrån sig själv. Således har vi identifierat exempel på hur det essäistiska modusets personliga prägel har uttryckt sig i filmen, framförallt i jämförelse med dokumentärfilmen som styrs av andra intressen. Med kameran utforskar Petri hotellen utifrån sin egen relation till dem, han låter sina egna tankar få lika mycket utrymme som informationen kring hotellens historia.

### 3.2.4 *Sökandet*

Sökandet visar sig många gånger genom filmen. Det skulle förmodligen gå att argumentera att hela filmen är ett slags sökande. Essän finner inte heller något exakt slut, utan frågorna fortsätter ständigt. Men vad är det som är sökande, och vem är det som är sökaren? Det kan argumenteras för sökandet härstammar från den essäistiska nyfikenheten som frambringas av essäisten själv. Således finns det två perspektiv av sökandet, dels Kristian Petris sökande som även frambringar det essäistiska sökandet. Filmen blir således ett medium som hjälper Petri att söka efter svar på sina frågor och funderingar.

---

<sup>103</sup> *Hotellet* 2015, (1:17:50).

Essäns sökande kan också bäras fram av citerandet, att det essäistiska moduset bär på en ständig debatt mellan röster, tankar och idéer. För att återknyta till SVTs intervju med Petri där han sa att han kunnat fortsätta resa till alla hotell som han inte hann med, trots att denna film redan tagit tio år att spela in. För att också återkoppla till Petris förkroppsligande av den essäistiska vandraren genom filmen går det också att se hur han söker efter svar på frågor om sitt eget liv, men också hur han letar efter olika slags hotell.

Exempelvis söker han efter det perfekta hotellet och reser till Kyoto.<sup>104</sup> När han når fram är det april och körsbärsträden står i blom: ”Det är som jag letat länge efter denna bild av lycka och förgänglighet, och nu när jag står här inför dessa blommor, känner jag mig mest förlägen och nästan lite avslöjad”, säger han, och kommenterar hur människorna letar efter det perfekta ögonblicket, den perfekta bilden att ta med sina kameror.<sup>105</sup> ”Men sökandet efter perfektion kan också ha en mörk sida. Detta är den gyllene paviljongens tempel. 1950 brändes den ned av en ung buddistmunk. Templet var perfekt, det absoluta skönhet hotade den unge munken. Gjorde honom galen”.<sup>106</sup>

Filmens tempus är en intressant aspekt att diskutera i förhållande till det essäistiska modusets nyfikenhet. Den rör sig mellan nutid och dåtid, något som kommer att diskuteras senare i nästa del av denna analys. I exemplen här ovan kan vi till exempel se hur Petri beundrar körsbärsträden i presens, medan berättelsen om munken och templet utspelade sig sextiofem år tidigare. Det kan även diskuteras huruvida spontaniteten kommer fram av dessa tempusbyten i filmen, särskilt eftersom tittaren får en inblick i hur det var när saker och ting upplevdes där och då. Ett annat exempel från filmen är i intervjun med Björn Andréén när Petri läser beskrivningen av Tazio ur *Döden i Venedig*. Andréén sitter och lyssnar medan Petris röst långsamt blir svagare och svagare och som avbryts när Andréén plötsligt börjar skratta åt beskrivningen.<sup>107</sup>

Således har denna del behandlat det essäistiska modusets nyfikna sökande och gett några exempel på hur essäistisk karaktäristik uttryckts sig i filmen. Till exempel har vi sett hur essäns citerande har kommit fram i intervjuerna, hur nyfikenheten visat sig i Petris funderingar och tillbakablickar, samt hur sökandet stått i fokus genom hela filmen. Allt detta leder oss vidare till den sista, avslutande delen av det essäistiska moduset som handlar om tiden och rummet.

---

<sup>104</sup> *Hotellet* 2015, (32:00).

<sup>105</sup> *Hotellet* 2015, (33:28-33:40).

<sup>106</sup> *Hotellet* 2015, (34:40-35:04).

<sup>107</sup> *Hotellet* 2015, (41:25-42:20).

### 3.3 Del III: Tiden och rummet

Essän skulle kanske kunna beskrivas som en rörlig process som ständigt utvecklas. Den utforskar tid och rum, den historiska utvecklingen och har ibland en tendens att bli filosofisk. Den här delen av det essäistiska moduset kanske är det mest svåridentifierade, men också kanske den mest intressanta eftersom essäns rörlighet och svårfångade karaktäristik betonas här. Det kan även argumenteras för att det är här de mest medieöverskridande tendenserna finns eftersom essäistiska egenskaper lätt rör sig över gränser till andra ämnen och medier. Varken essän eller essäfilmen är bunden till angivande av tid, utan rör sig istället fritt i tidsrymden. Enligt Bäck är det här en karaktäristik för essäfilmen. Han hävdar också att trots detta kombinerande av tidsplan och platser, brukar den ändå inte upplevas som splittrad:

Till skillnad från fiktionsfilmen – och i viss mån dokumentärfilmen – är essäfilmen inte bunden till ett realistiskt återgivande av tid och rum. Den kan omfatta och kombinera olika tidsplan och platser utan att helheten nödvändigtvis upplevs som splittrad – det verbala elementet har en sammanbindande funktion. Också i fråga om stil kan essäfilmen vara mångskiftande och förena disparata tonfall, skrivsätt eller ideologiska synvinklar.<sup>108</sup>

I ovanstående citat är det därför inte bara skillnaden mellan fiktionsfilmen, dokumentärfilmen och essäfilmen som diskuteras, utan det argumenteras för att essäfilmen har förmågan att vara mångskiftande. På samma vis som den skriftliga essän kan essäfilmen alltså röra sig fritt i tid och rum. Enligt Bäck är anledningen till att den ändå kan presenteras som en helhet det verbala elementet.

I *Hotellet* kan det argumenteras för att det är Petris berättarröst som håller ihop det filmade materialet. Det är således det verbala elementet. Trots att bilderna inte följer någon tidslinje eller specifika ramar, följer Petris röst med hela tiden och berättar för tittaren vilken tiden, platsen och sammanhanget är. Det går att argumentera för att Petri är kärnan i essäfilmen, på samma vis som essäisten är författaren till essän. Även Petri rör sig i olika tider och i olika rum, både i sin uppgift som regissör och berättare. Det kan även argumenteras för att hotellet är filmens huvudperson, men likväl kan det argumenteras för att hotellet är filmens huvudsakliga ämne medan Petri är observatören och berättaren. Eller att hotellet är objektet och Petri subjektet. Dessutom kan även Astrucs idé återigen knytas in i sammanhanget i diskussionen kring Petris roll som filmens verbala element. Essäfilmen blir till en meta-handling eftersom dess upphovsman och huvudperson är densamma. Således kan

---

<sup>108</sup> Bäck 2009, s. 9.

det även argumenteras för att filmen har en självbiografisk vinkel, vilken kan återkopplas till användandet av essäistens egna erfarenheter och sålunda det essäistiska moduset.

För att återvända till Bäckes citat när han beskriver essäfilmen som ”månskiftande” kan vi se många exempel på från *Hotellet*, bland annat i Petris resor runt hela världen, i alla berättelser och kulturella möten. Det går även att se i berättelserna som berättas. Det är historier som kretsar kring både människor, platser och händelser. Även fast det centrala temat i filmen är hotell kommer även bland annat filmkonsten, världsnyheter och personliga minnen på tal. Det gör att resan inte bara är den som Petri gör till olika hotell runtom jorden, utan det är även en resa i tid och rum.

### *3.3.1 Historiska perspektiv*

När tid och rum analyseras i det essäistiska moduset är de historiska perspektiven viktiga att undersöka. Delvis när det handlar om den essäistiska egenskapen att undersöka ett ämne från olika perspektiv, vilket ofta innefattar ämnets bakgrund och historik. Det visar sig i filmen på olika sätt, exempelvis hur tiden speglas genom hotellen, både från de första hotellen till nutida hotell. Dessutom är det inte bara hotellets tidslinje och uppkomst som visas i filmen, utan också specifika hotells förvandlingar under en viss tid.

Ett exempel ur filmen är bland annat när Petri besöker hotellet Hoshi i Japan. Enligt Petri har tiden satt sina spår i hotellet och det har åldrats från det vackra rykte det en gång haft. Ett annat exempel från filmen är de svartvita klipp som tidigare har nämnts i uppsatsen. Hotellet beskrivs som ett konstverk i dessa klipp. Rummen försöker imitera ett hem, ett liv i lyx.<sup>109</sup> Det visar också en skillnad från hotellets ursprungliga syfte var en skyddad plats där resenärerna kunde vila under resans gång.

De historiska perspektiven går också att analysera i narrativet, det vill säga återberättandet av historier och anekdoter. Det kan identifieras både i den essäistiska egenskapen som är citerandet och hur debatter skapas mellan olika människor och ståndpunkter från olika tider. I filmen visar sig detta också på olika sätt, exempelvis i intervjuerna där de intervjuade personerna berättar om sina liv och karriärer. De ger återblickar, berättar om specifika minnen och historier om både sig själva och saker de varit med om.

Ett exempel från filmen är när Åsne Seierstad återberättar sin upplevelse som bevakande journalist under kriget i Bagdad. Bilderna som visas är bland annat den direkta

---

<sup>109</sup> *Hotellet* 2015, (30:00-32:00).

intervjun med Seierstad, blandade med gamla nyhetssändningar, videoklipp och dokumentärmaterial från kriget. Bilderna blir som argument för hennes berättelse och tittaren får följa med och återuppleva hennes minnen tillsammans med henne. Perspektivet förflyttas då runt mellan tid och rum.

Det går även att diskutera essäfilmens historiska perspektiv. Dels *Hotellet* i synnerhet som tog tio år att filma, vilket också kan ses som ett essäistiskt drag som det tidigare har argumenterats för i denna uppsats – att frågorna föder nya frågor och att det inte riktigt finns något exakt slut.<sup>110</sup> Men med ett intermedialt perspektiv kan även essäfilmen i allmänhet undersökas i ett historiskt perspektiv, både när det handlar om essäfilmens utveckling och i den digitala utvecklingen. Det leder tillbaka till gränsdragningen mellan essän och essäfilmen, samt det essäistiska moduset. Den digitala utvecklingen visar sig bland annat i de olika klippen, från svartvita klipp till dagens HD-format. Det vill säga att de historiska perspektiven speglas på många olika sätt, både i filmen, i filmens historia och i själva mediets historia.

### 3.3.2 Resan som en metafor

Genom hela filmens gång är det inte bara hotellet som har stått i centrum, utan även resan. Exempelvis beskriver Keisen Kizaki människans liv som en resa i filmens första intervju. Frågan är om det finns något av intresse som kan undersökas i hur metaforer används i filmen, och om det på något sätt kan kopplas till det essäistiska moduset?

Exempelvis kan kopplingen mellan litteratur och språket undersökas. Det är uppenbart att litteraturen och språket är tätt sammankopplade. I *Metaphors We Live By* menar George Lakoff och Mark Johnsen att språket är uppbyggt av metaforer.<sup>111</sup> Följaktligen använder de exemplet ”Argument is war”, och på liknande sätt skulle vi kunna analysera metaforen ”livet är en resa” från filmen. Delvis kan det argumenteras för att det är ytterligare en sammankoppling mellan essäfilmen och litteraturen, således att metaforen påvisar essäistiska drag i filmen. Men det kan även argumenteras för den intermediala aspekten av metaforer i filmen.

Exempelvis kan vi kanske återkoppla till hur Petris berättarröst anpassar sig till bilderna som spelas upp. ”Livet är en resa” blir således inte bara en talad metafor, utan den sammankopplas med bilder från resenärer som reser mellan olika hotell och platser i världen.

---

<sup>110</sup> SVT Kultur, ”Hotellet – Historien om ett tillfälligt hem”, <https://www.svt.se/kultur/hotellet-historien-om-ett-tillfalligt-hem>?(2017-05-29).

<sup>111</sup> George Lakoff & Mark Johnsen, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 2003.



Metaforen blir således iscensatt av bilderna, vilket också skapar en intressant relation mellan när vi tänker på essäfilmen som ett kombinerat medium och hur ljud och bilder samverkar.

Följaktligen kan det argumenteras för en ytterligare en identifikation av det essäistiska moduset genom bilderna. Exempelvis i den allra sista scenen när Petri ser ett kryss som han gjort för att visa vilket hotellrum han bodde i. Vykortet hittas redan i början av filmen och Petri säger att han då börjar tänka på hotell, vilket kan leda tillbaka till den essäistiska egenskapen i att ställa frågor som leder till mer frågor. Om det skulle argumenteras för någon sorts tidslinje i *Hotellet* skulle det förmodligen kretsa kring vykortet. Cirkeln sluts när vykortet återvänder i den sista scenen och påminner om hur funderingarna kring hotellen blev till. Vidare kan det även argumenteras för att det betonar samhörigheten mellan essäerna. I och med att frågorna inte bara kretsar kring huvudpersonens nyfikenhet, utan även att det citeras från andras argument och frågor, öppnas det upp en slags essäistisk diskussion där alla kan delta. Det kan argumenteras om det kan vara det som är det essäistiska moduset innersta mitt, själva grundpelaren. Det skulle eventuellt kunna liknas vid en rymd av tankar och frågor. Där skapas möten mellan argument och rummet och tiden har upphävts.

Ett exempel från filmen är när Petri bor i samma rum som Marcel Proust som tidigare har nämnts i denna analys. Det kan dock nämnas igen i sammanhanget med hur samhörigheten mellan essäerna skapas. Denna samhörighet skulle även kunna beskrivas som skapandet av det essäistiska moduset eftersom världshistoriens alla essäer skapat generella egenskaper tillsammans. En samhörighet där frågor och olika citat från alla tider och platser rör sig mellan tid och rum. Det kan argumenteras för att det är då det essäistiska moduset signalerar som mest, när platser och personer från olika tider förs samman.

Ett huvudtema i filmen är människors möten på resan på hotellen. "Livet är en resa" är således en metafor som iscensätts med olika bilder i filmen. Språket är även utsmyckat med liknelser och Petri använder mycket bildspråk, vilket i kombinationen med rörliga bilder skapar en dubbel effekt. Genom att analysera intermedialt kan det argumenteras för att bilderna, språket och ljudet används till att frambringa det essäistiska moduset, vilket kanske kan diskuteras huruvida det var ett medvetet val från Petri eller inte. Trots allt kallas filmen för en "essäfilm" och inte för en dokumentär.

Metaforen och liknelserna kan således argumenteras för att vara en del av det essäistiska moduset. Det finns många exempel från filmen, men ett av dem är när Petri går tillbaka till tiden till de allra första hotellen. Det kombineras med bilder från vandrande resenärer i öknen. Det går även att argumentera för att det är ett essäistiskt, nästan på gränsen till en filosofisk förklaring om hotellens historia. Det finns även en paradox här, vilket kan ha

identifierats efter Petris resa i och med att hotellen alltid har haft samma funktion även fast landskapen ständigt förändras.

### 3.4 Intermedialt perspektiv: Den intermediala essän

I följande kapitel kommer denna undersökning om essäistiskt modus fokusera på det intermediala perspektivet. Vad kan analysen komma fram till genom att undersöka *Hotellet* från ett intermedialt perspektiv? Vad finns det för exempel i filmen?

För att återvända till Hans Lunds idéer om relationen mellan text, ljud och bild finns det några exempel på hur vi skulle kunna analysera *Hotellet*. Det återknyter även till uppsatsens andra frågeställning om hur det essäistiska moduset kan analyseras ur ett intermedialt perspektiv. För enkelhetens skull påminner vi oss om de tre fält som har delats in av Lund: kombinerade medier (medier som ”adderas till varandra på olika sätt”), integrerade medier (”medier i symbios”) och transformerade medier (”medier som representerar eller på annat sätt refererar till andra medier”).<sup>112</sup> Exempelvis kan ett exempel på kombinerade medier vara de stilla bilderna som är tagna från pappans hem i början av filmen. Det är olika produkter som visas, bland annat några askar Läkerol och taxikvitton som satts upp på kylskåpet.

När Petri färdas genom den regniga skogen mot Ed berättar Petri också att hans farfar och pappa brukade cykla till Ed. Efter varje backe hade de stannat till och hans farfar bjöd pappan på en halstablett. ”Pappa älskade halstabletter”, säger Petri medan en gammal svartvit reklambild på två askar visas, en Tenor och en Figaro.<sup>113</sup> Deras namn täcker skärmen och skapar ett spännande möte mellan text, ord och ljud. Även samma musik har spelats om under filmens gång, en trumpetliknande slinga. Filmen har även visat vägs skyltar och hotells skyltar över platser och hotell, vilket också det är en del av det essäistiska moduset, en samhörighet till litteraturen och det skrivna ordet.

Vad som också är intressant är att majoriteten av personer som intervjuas i filmen antingen är författare, bland som tidigare nämnt Simon Casas och Lars Norén, och skådespelare, exempelvis Stellan Skarsgård och Björn Andrésen. Det kan också argumentera för essäifilmens plats i det visuella och tekniska mediet som samtidigt härstammar från en skriftlig tradition – att den befinner sig mellan dessa.

---

<sup>112</sup> Lund 2002, s. 19 f.

<sup>113</sup> *Hotellet* 2015, (03:45-04:05).

Dock finns det även många skillnader. En film behöver mer planering än kanske en essä, samt teknisk utrustning. Essän är mer spontan i sin karaktäristik, men frågan är om det med dagens teknik kan närma sig denna spontanitet? Med hjälp av mobilkameror, gamla klipp från reklamfilmer, nyhetssändningar och super 8-videor kanske spontaniteten och nyfikenheten istället ligger i klippningen av filmen, eller kanske hur kanske inte har något exakt slutdatum. Exempelvis sa Petri i en intervju i SVT Kultur om filmen: ”Jag tänker fortfarande på de här hotellen jag inte hann med och fantiserar om att åka dit. Egentligen är det här ett projekt jag skulle kunna hålla på med hela livet”.<sup>114</sup> Således kan vi återigen argumentera för det essäistiska moduset - att den har en tendens att fortsätta söka. Det är en resa som aldrig vill ta slut.

Exempelvis har analysen undersökt hur det essäistiska moduset och dess egenskaper har konstruerats i filmen. Delvis har de essäistiska dragen identifierats, men de har samtidigt analyserats i sin övergång till det filmiska mediet. Frågan har således cirkulerat kring hur den essäistiska skrivna traditionen infunnit sig i ett kombinerat visuellt medium. Det litterära mediet som härstammat från ett basic media har således övergått till qualified media. Genom att analysera med ett intermedialt inspirerat perspektiv kan det argumenteras för att bilderna, språket och ljudet används till att frambringa det essäistiska moduset, vilket kanske kan diskuteras huruvida det var ett medvetet val från Petri eller inte. Trots allt kallas filmen för en ”essäifilm” och inte för en dokumentär. Det skulle även kunna bevisa att vi med hjälp av det intermediala perspektivet kan se att det essäistiska moduset kan utvecklas till egna genrer, som i fallet med essäifilmens genre. Vi kan även konstatera att det essäistiska moduset inte bara kan identifieras i olika genrer, utan även i olika medier.

---

<sup>114</sup> SVT Kultur, ”Hotellet – Historien om ett tillfälligt hem”, <https://www.svt.se/kultur/hotellet-historien-om-ett-tillfalligt-hem>?(2017-05-29).

## 4. Avslutning

I denna avslutande del kommer analysens resultat att diskuteras. Uppsatsens syfte var att undersöka essäistiskt modus i essäfilmen *Hotellet* med ett intermedialt perspektiv. Genom att identifiera och använda olika essäistiska egenskaper som analytiska verktyg har denna studie förhoppningsvis bidragit till forskningen om ett essäistiskt modus. Uppsatsens frågeställningar var: Hur uttrycker sig det essäistiska moduset i essäfilmen *Hotellet*? Och hur kan vi förstå det essäistiska moduset genom att studera *Hotellet* med ett intermedialt perspektiv?

### 4.1 Sammanfattande diskussion

För att analysera hur essäistiska moduset uttryckte sig i *Hotellet* har exempel från filmen undersökts. I den första analysdelen undersöktes tematiken, hur filmen utgår från att utforska hotell. Det visade sig bland annat i hur ämnet förs fram av nyfikna frågor, dess historik och information om olika hotell i världen som besöks av Petri. Dessutom i olika klipp från olika hotell från olika tider där dess funktion diskuteras och vad hotellet har betytt för resenären.

Specifika delar som diskuterades i den första delen av analysen var ”bakom kulisserna” där det argumenterades för att det essäistiska moduset visar sig genom att studera sitt ämne från olika perspektiv, även bakom kulisserna. Även det essäistiska modusets ”meta-funktion” undersöktes i hur essän har förmågan att studera sig själv, vilket det fanns exempel på från filmen. Exempelvis när Petri ställer frågan om filmen skulle kunna beskrivas som ett hem. Följaktligen diskuterades även det intermediala perspektivet i den första analysdelen i hur bilderna, ljudet och texten samarbetar och hur exempel på hur filmen dras till det litterära.

I analysens andra del analyserades exempel på det essäistiska modusets sökande. Delvis hur essän är sökande i sig själv, men även att det präglas av upphovsmannens sökande efter svar på sina frågor. Exempelvis undersöktes användandet av upphovsmannens egna erfarenheter, men även den personliga prägeln analyserades som en del av det essäistiska moduset. Bland annat användes Astrucs perspektiv om att använda kameran som penna vilket Petri gör genom att skildra bland annat sitt eget förflutna genom några exempel. Bland annat genom att resa till Texas och besöka hemmet till Howard, serietecknaren till Conan Barbaren som Petri växte upp med att läsa. Vidare diskuterades även litteraturens närvaro i essäfilmen med exempel från bland annat Petris resa till Lago d’Averno när berättelsen om Aeneas tas upp. Därmed reser Petri i berättelsens fotspår i och följer Aeneas väg ner till underjorden. Det

startade även en diskussion kring det essäistiska modusets tempus eftersom den har en tendens att röra sig mellan olika platser, tid och sammanhang, både i nutid och dåtid. Diskussionen fortsatte även i analysens sista del som behandlade tid och rum.

I den tredje delen analyserades bland annat det ”verbala elementet”, vilket undersökte Bäck's idé om hur essäfilmen ofta knyts ihop av ett verbalt element. I *Hotellet* analyserades det som narrativet, det vill säga Petris berättarröst. Vidare undersöktes historiska perspektiv i exempel från filmen, bland annat i hur i det essäistiska moduset har förmågan att röra sig mellan tid och rum. Exempelvis när filmen återberättar historiska händelser från platser Petri besöker, samt hur filmen rör sig mellan Petris resa på olika hotell runtom jorden tillbaka till pappans hem. Det ledde även in på en diskussion om litteraturens koppling till språket och om att analysera resan som metafor. Undersökningen kom fram till att filmens alla exempel på metaforer som även iscensätts med bilder är en del av det essäistiska moduset. Dessutom visar användningen av metaforer filmens koppling till litteraturen.

Svaret på uppsatsens första frågeställning framkommer således genom exempel från filmen som har undersökts genom analysen.

Uppsatsens andra frågeställning var hur det essäistiska moduset kan förstås genom att studera *Hotellet* med ett intermedialt perspektiv. För att besvara denna kan vi återgå till uppsatsens inledning och återkoppla till tidigare forskning. Till skillnad från Bäck som endast genomför en jämförande analys mellan essän och essäfilmen med målet att kategorisera essäfilmen, tillämpar denna uppsats även idén om ett essäistiskt modus. Idén om ett essäistiskt modus används även av Eldelin, och fördelen med att undersöka det essäistiska moduset är att det då går att identifiera essäistiska drag i andra medier.

Det skulle kunna beskrivas som att en intermedial essä är resultatet av när det essäistiska moduset har övergått till ett annat medium. Det är således vad denna uppsats väljer att kalla denna övergång av essäistiskt modus som identifierats i ett annat medium än det skriftliga. För att återkoppla till Bruhn och hans idéer om den intermediala framtiden, har denna uppsats förhoppningsvis kunnat bidra på något sätt till det intermediala fältet och dess utbredning genom att studera det essäistiska moduset i *Hotellet*.

## 4.2 Resultat

Genom att identifiera och analysera essäistiskt modus i *Hotellet* har denna uppsats även undersökt genre och modus. Det resultat som har framkommit genom att studera essäistiskt modus i essäfilmen *Hotellet* från 2015 är att den innehåller samma slags egenskaper som en

traditionell skriftlig essä som skrevs redan under 1500-talet. Det bevisar därmed Fowlers teori om att moduset kan ses som en förlängning av genren.

Vad är det som denna uppsats har bidragit med? Framförallt har den bidragit med att ge exempel på hur det essäistiska modus kan analyseras i olika genrer. Vi skulle kunna säga att den traditionella skriftliga essän har skapat särskilda egenskaper för sin genre, vilket utgör det essäistiska moduset som har möjligheten att överskrida gränser mellan andra genrer. Denna kombination, eller hybrid av genrer kan sedan identifieras i andra medier, vilket vi här gjort i essäfilmen *Hotellet*.

Vad är det som det som det intermediala perspektivet har bidragit med? Genom att även använda ett intermedialt perspektiv har vi kunnat konstatera att det essäistiska moduset inte bara skulle kunna skapa hybrider mellan genrer, utan att de även kan utvecklas till egna genrer som essäfilmen exempelvis gjort. Undersökningen har även sett att moduset har intermediala tendenser och kan identifieras i olika genrer likväl som i olika medier. Idén om den intermediala essän kan förhoppningsvis även bidra till framtida forskning på det intermediala fältet, men också i studiet om ett essäistiskt modus.

### 4.3 För framtida forskning

Denna uppsats ursprungliga idé var att kunna bidra med en uppställning av det essäistiska moduset. Något som dock observerades under analysens gång är att uppdelningen som gjordes av det essäistiska moduset hade en tendens av att sjunka in i varandra. Detta är kanske på grund av den essäistiska karaktäristiken, att den är rörlig och flexibel och svår att definiera. Samtidigt har analysen istället haft möjligheten att utforska många olika delar av det essäistiska moduset. Det har därför förhoppningsvis skapat nya perspektiv på hur idén om ett essäistiskt modus skulle kunna användas i den fortsatta forskningen.

Andra möjliga forskningsidéer skulle kunna vara att analysera essäistiskt modus i andra typer av medier med intermedial teori. Dessutom skulle Fowlers idé om modus och genre kunna vara intressant att undersöka från ett intermedialt perspektiv. Det finns även många andra exempel från analysen som skulle kunna byggare vidare till ny forskning, exempelvis att analysera metaforer i det essäistiska moduset. Dessutom hävdar Fowler att det finns många olika modus, vissa som inte ens har identifierats eller namnsatts: ”Not all modes, in fact, have been named or even recognized. Yet their distribution may be wide”.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Fowler 1982, s. 109.

## 5. Källor och Litteratur

- Astruc, Alexandre, "Naissance d'une nouvelle avantgarde: la caméra- stylo", Mars 1948, [http://fgimello.free.fr/documents/seminaire\\_astruc/camera\\_stylo-1948.pdf](http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf) s. 324-328 (2017-05-15)
- Bixler, Paul, "The essay-fiction complex: a preface", *The Antioch Review*, Vol 36, No 1 (Winter, 1978)
- Bruhn, Jørgen, *Intermedialitet: Framtidens Humanistiska Grunddisciplin?*, Tidskrift för litteraturvetenskap, 2008:21. 21-39
- Bäck, Fredrik, *Essäfilmen – Försök till en Karaktäristik*, Helsingfors: 2009
- Corrigan, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, New York: Oxford University Press 2011
- Clüver, Claus, "Intermediality and Interarts Studies" i *Changing Borders, Contemporary Positions in Intermediality*, 2007
- Eldelin, Emma, *De två kulturerna flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt 1959-2005*, Stockholm: Carlsons bokförlag 2006
- Eldelin, Emma, "Essäisten som generalist", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2004; 3/4
- Eldelin, Emma, "Skrivandet och konsten att göra ingenting", i *Svenska Dagbladet* (2011-07-25)
- Eldelin, Emma, "Radioprogrammet Spanarna och essätraditionen: Bidrag till studiet av ett essäistiskt modus", 2012, *Edda*. Nordisk tidsskrift för litteraturforskning, (112), 3, 179-194.
- Elleström, Lars, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", 2010
- Engdahl, Horace, "Den enskildes form", i *Essä*, Göteborg: Daidalos 2013
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982
- Good, Graham *The Observing Self, Rediscovering the essay*, London, New York: Routledge 1998

Greene, Naomi, *The French New Wave: A New Look*, Great Britain, London: Wallflower Press 2007

Lakoff, George & Johnsen, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press 2003

Lund, Hans (ed): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund 2002

Melberg, Arne, *Essä*, Göteborg: Daidalos 2013

Nationalencyklopedin, ne.se, sökord: essä,

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/ess%C3%A4> (hämtad 2017-10-27)

Obaldia, Claire de, *The Essayistic spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford: Clarendon Press 1995

Petri, Kristian, *Hotellet* (2015)

Platen, Magnus von, "Essayn", *Skandalen på operakällaren och andra essayer*, Stockholm: Fisher 1996

Wolf, Werner, "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality"