

Södertörns högskola | Institutionen för samhällsvetenskaper
Kandidatuppsats 15 hp | Journalistik | Vårterminen 2013
Programmet för journalistik och multimedia

Versioner av verkligheten

– Intervjuer med svenska dokumentärfilmare

Av: Hanne-Li Lundmark och Sofia White
Handledare: Elin Gardeström
Examinator: Karin Stigbrand

Abstract

Syftet med den här uppsatsen är att förstå hur svenska dokumentärfilmare i dag arbetar med gestaltningen av verkligheten. I den här uppsatsen tar vi reda på vilka attityder en grupp svenska dokumentärfilmare delar när det gäller relationen till innehållet i filmerna, publiken, yrkesgruppen och de nya förutsättningar som genren erfar.

För att besvara frågeställningen har vi utfört nio öppet riktade kvalitativa intervjuer med svenska dokumentärfilmare. Urvalet består till största del av erfarna dokumentärfilmare vars filmer har visats i större distributionssammanhang. Intervjuerna har transkriberats och analyserats med Pierre Bourdieus fältteori som redskap. Resultatet ger en inblick i svenska dokumentärfilmars vardag och exemplifierar hur filmarna resonerar kring sitt arbete. Resultatet visar att de dokumentärfilmare vi intervjuat känner ett ansvar för de medverkande, anser sig vara källkritiska och värnar om sina filmers trovärdighet. De karakteriseras som yrkesgrupp av ett brinnande intresse för de ämnen de tar upp i sina filmer. De tenderar inte att drivas av ett vinstintresse trots att yrkesgruppen till stor del består av egenföretagare. De är ofta kritiska till politiska och ekonomiska maktfält, utan att öppet inta rollen som aktivister eller opinionsbildare. Vi ser också att de intervjuade dokumentärfilmarna är positiva till de nya förutsättningar som dokumentärfilmen verkar under. Billigare kameror och fler publiceringskanaler ger filmarna möjlighet att gestalta fler ämnen och fler världar. Samtidigt finns det en oro över att man som filmare, på nätet, ska förlora kontrollen över sitt material, vilket ibland påverkar ämnesvalet.

Nyckelord: dokumentärfilmare, medverkande, Pierre Bourdieu, fält, verklighet, kvalitativ intervju, film, journalistik, berättande

Förord

Arbetet med den här uppsatsen inleddes våren 2013. Att få koncentrera sig på ett så pass aktuellt ämne som dokumentärfilmare har varit otroligt spännande. Som journaliststudenter har vi varit intresserade av dokumentärfilmare då de i likhet med journalister arbetar med verklighetsbaserat berättande. Arbetets behållning har bestått i alla de intressanta möten vi haft möjlighet att uppleva. Vi vill därför framföra ett stort tack till alla de nio filmare som gett av sin tid och sina erfarenheter, för att bidra till vår kandidatuppsats. Vi vill även tacka professor PeÅ Holmquist vid Stockholms dramatiska högskola, StDH som i inledningsfasen träffade oss och bland annat bidrog med råd rörande vår intervjuguide. Ett stort tack också till vår handledare Elin Gardeström som kommit med värdefulla råd och konstruktiv kritik under arbetets gång.

Jakten på de svenska dokumentärfilmarna

I kandidatuppsatsen *Versioner av verkligheten - Intervjuer med svenska dokumentärfilmare* undersöker journaliststudenterna Hanne-Li Lundmark och Sofia White hur svenska dokumentärfilmare arbetar i dag.

Genren dokumentärfilm befinner sig i gränslandet mellan film och journalistik och är ofta förbisedd inom svensk forskning. Lundmark och White vill därför med sin studie ge en inblick i hur nio svenska dokumentärfilmare ser på sitt arbete. Studien har utförts med hjälp av kvalitativa intervjuer, analyserade med hjälp av Pierre Bourdieus fältteori. Resultaten visar på nio filmare, drivna av sin egen nyfikenhet och intresse, som ofta skapar en relation till de medverkande i filmerna. Filmarna är källkritiska och värnar om sina filmers trovärdighet trots att de är fria från regler och saknar egna granskande institutioner inom sitt fält. De har en kritisk inställning till politiska och ekonomiska maktfält utan att öppet inta rollen som opinionsbildare. Filmarna ser även hur genrens nya förutsättningar och teknik förändrar genren och öppnar upp för fler filmmännen. Samtidigt känner filmarna att nätet är svårt att kontrollera vilket gör att vissa ämnen i dag är känsligare att filma.

Dokumentärfilmen upplever i dag en hausse som inte varit lika blomstrande sedan slutet av 70-talet och Stefan Jarls filmer om Kenta och Stoffe. Svenska Filminstitutet höjde 2013 anslagen till genren från 12 miljoner kronor till 20 miljoner kronor. Och i februari i år fick Malik Bendjelloul en Oscarsstatyett för filmen *"Searching for Sugar Man"* (2012). Genren har tagit sig in i vårt medvetande. Flera av filmerna får efterspel både i medier och inom politiken. Men de svenska dokumentärfilmarna är fortfarande en ostuderad grupp. Utanför Sverige har det på senare år kommit mer forskning på genren. Patricia Aufderheide har till exempel forskat på amerikanska dokumentärfilmare i *"Perceived ethical conflicts in US documentary filmmaking: a field report"* (2012) och bland annat kommit fram till att amerikanska dokumentärfilmare saknar gemensamma etiska regler.

Genom att ge en inblick i hur dokumentärfilmarna ser på sitt arbete önskar studien bidra till ökad medvetenhet som kan hjälpa publiken att bättre förstå den populära genren dokumentärfilm. Studien blir också en startpunkt för ytterligare forskning inom genren.

Innehållsförteckning

1. Introduktion	6
1.1 En slags verklighetens Askungesaga...	6
1.2 Syfte	8
1.3 Vetenskaplig frågeställning	8
2. Bakgrund	9
2.1 Dagens dokumentärboom	9
2.2 Griersons definition tar ton	11
3. Teori och tidigare forskning	13
3.1 Bourdieus fältbegrepp	13
3.2 Tidigare forskning om dokumentärfilm	14
4. Metod och genomförande	16
4.1 Kvalitativ samtalsintervju	16
4.2 Urval	17
4.3 Så gick intervjuerna till	18
4.4 Kritisk diskussion av metod	18
4.5 Dokumentärfilmarna	19
5. Resultat och analys	23
5.1 Relationen till filmernas innehåll	23
5.2 Relationen till allmänheten/sin publik	27
5.3 Dokumentärfilmarna som yrkesgrupp	31
5.4 Dokumentärfilmarna om yrket i förändring	33
5.5 Analys med Bourdieus fältbegrepp som verktyg	35
6. Slutsatser och diskussion	39
6.1 Slutsats	39
6.2 Diskussion	39
6.3 Förslag på forskning	40
Källförteckning	42
Bilaga intervjuguide	45

1. Introduktion

”And the Oscar goes to...Searching for Sugar Man”. Svenskarna jublade när de yrvakna, måndagen den 25:e februari 2013, möttes av Malik Bendjellouls sneda leende från årets Oscarsgala. Med en glänsande statyett i handen tackade journalisten bland annat public service företaget SVT för deras stöd. Den som slog på P1 i bilen kunde höra.

Svensk dokumentärfilm fick en rejäl inspirationsinjektion när Searching for Sugar Man fick en Oscar för bästa dokumentärfilm i natt. (Dagens Eko, 25:e februari 2013)

1.1 En slags verklighetens Askungesaga...

Filmen berättar den osannolika berättelsen om den amerikanska folkmusikern Sixto Rodriguez. Under tidigt 70-tal spelar han in två album. Då dessa olyckligt floppar på hemmaplan, ger Rodriguez upp och slutar med musiken. Han fortsätter i stället leva ett enkelt liv i Detroit's utkant. Utan hans vetskap, blir han samtidigt genom sin musik, en viktig röst för det vita apartheidmotståndet i Sydafrika. Då ingen någonsin sett till Rodriguez blir han en mytomspunnen rockstjärna. Inte förrän 1998 får Rodriguez, av en slump, vetskap om sin framgång i Sydafrika. Hans dotter hittar en hemsida dedicerad till honom. Filmen Searching for Sugar Man, är från alla perspektiv, en verklighet som överträffar dikten.

I augusti 2012 hade Searching for Sugar Man, svensk premiär på festivalen Way Out West, i Göteborg. Sedan dess har det regnat priser över filmen. Då Malik Bendjelloul är journalist blev även filmen nominerad till Stora Journalistpriset, i kategorin Årets berättare. I samband med den nomineringen reagerade dock landets musikkritiker. De menade att Askungesagan var en repris. I musiktidningen Sonics blogg skriver journalisten Pierre Hellqvist om faktumet att Rodriguez under slutet av 70-talet hade en framgångsrik karriär som artist i Australien, med flera stora turnéer. Till SVT:s Kulturnytt säger musikjournalisten Andres Lokko.

Regissören, och kanske Rodriguez själv, har valt att för dramaturgins skull mörka en väldigt stor del av hans karriär. Då kanske man ska nomineras till en Guldbagge eller en Oscar snarare än till Stora Journalistpriset. (Kulturnytt, 30:e oktober 2012)

Stefan Mehr, verkställande ledamot i Stora Journalistprisets jury, försvarar i samma inslag valet att nominera filmen på detta sätt.

Juryen tycker att det är en journalistisk produkt. Det är en journalist som har gjort filmen, en kulturjournalist. Han har använt journalistiska grepp och journalistisk research. (Kulturnytt, 30:e oktober 2012)

Och apropå kritiken om ”sanningshalten” i filmen fortsätter Stefan Mehr med.

Om tittaren förförs av greppet visar det bara att det har en skicklig verkshöjd. Det betyder inte att all journalistisk inte behöver förhålla sig till sanningen. Men det han har valt antar jag är sanningen. (Kulturnytt, 30:e oktober 2012)

I P1:s Medierna, i samband med Oscarsgalan, lyfter reporter Mattias Pleijel diskussionen ytterligare och ställer sig frågande: ”Råder det andra spelregler för dokumentärfilm än för journalistik?” I reportaget debatteras frågan. Anna Serner, Svenska Filminstitutets vd, menar på att dokumentärfilm har andra regler, som liknar de för spelfilm. Medan Bosse Lindqvist, anställd på Dokument Inifrån på SVT, menar att det finns ett outtalat kontrakt med publiken när ordet dokumentär kommer på tal. Att det som presenteras ska vara sant. Och om man tar bort den etiketten, då är det fiktion och då finns det andra regler.

Reportaget avslutas med, vad det låter som, en tårögd Lena Cederholm. Hon har precis kommit ut från salongen på biograf Rigoletto, i Stockholm, efter att ha sett Searching for Sugar Man för första gången. Nästan upprepande ger hon uttryck för vilken fantastisk berättelse hon tyckte det var. När Lena Cederholm hämtat sig lite från upplevelsen i biosalongen, frågar Mattias Pleijel henne om hon visste om Rodriguez tidigare framgångsrika karriär i Australien. Lyssnarna hör hur Lena Cederholm blir förvånad. Och när hon sedan får frågan om hon tycker att en dokumentärfilm får undanhålla saker, säger hon, nu med mycket stabil röst.

Nej det tycker jag inte. Ska det vara en dokumentär ska det ju skildra verkligheten helt och hållet. Filmen får inte undanhålla vissa väsentliga delar. (Medierna, 23:e februari 2013)

Och här tar vår c-uppsats avstamp. Vi har vänt oss till dokumentärfilmarna för att se vilken syn de har på sig själva. Följ med på sökandet efter dokumentärfilmarna.

1.2 Syfte

Syftet med den här uppsatsen är att förstå hur svenska dokumentärfilmare arbetar med gestaltningen av verkligheten. Genom att intervjua dokumentärfilmare är målet att närmare förstå dokumentärfilmarnas autonomi. Med Bourdieus fältteori som redskap vill vi analysera intervjuerna kvalitativt.

Vår förhoppning med uppsatsen är att bidra till ökad medvetenhet om hur verksamma dokumentärfilmare arbetar i dag.

1.3 Vetenskaplig frågeställning

Hur ser svenska dokumentärfilmare på 1)Relationen till filmernas innehåll 2) Relationen till allmänheten/sin publik, 3) Dokumentärfilmarna som yrkesgrupp 4) Yrket i förändring?

2. Bakgrund

Dagens dokumentärfilmare verkar i ett inspirerande klimat. Under 2012 tävlade inhemska dokumentärfilmer på de svenska biograferna med stora spelfilmer från Hollywood i antalet biobesökare. Men i och med den digitala eran blir begreppet dokumentärfilm allt svårare att definiera.

I den första delen presenteras bakgrunden till den dokumentärboom vi kan se i Sverige i dag. Vi hoppas avsnittet ska ge en förförståelse till hur dokumentärfilmarna verkar i dag och på vilket sätt den digitala eran har förändrat förutsättningarna och arbetsvillkoren för dokumentärfilmarna. I den andra delen redogör vi för diskussionen kring det subjektiva berättandet, som följt genren sedan dess uppkomst.

2.1 Dagens dokumentärboom

Förra året lockade dokumentärfilmer fler besökare till de svenska biograferna, än de gjort sedan slutet på 70-talet och Stefan Jarls "Ett anständigt liv" (1979). Under 2012 hade hela tjugotre långa dokumentärfilmer svensk biopremiär. Statistik från Svenska Filminstitutet (2013) visar att fler såg dokumentärfilmen "Palme" (2012) på bio, än spelfilmen "Argo" (2012), som fick pris för "Bästa film" på Oscarsgalan. En jämförelse av produktionskostnaderna för dessa två filmer säger mycket om det positiva klimat dokumentärfilmarna i dag verkar i. Våren 2013 höjde Svenska Filminstitutet dessutom anslaget till dokumentärfilm från 12 miljoner kronor till 20 miljoner kronor.

Den digitala eran har gjort att dokumentärfilmarna inte står tjugo meter bakom startlinjen, utan de har i dag samma förutsättningar att konkurrera om publiken som kassasuccéer från Hollywood. Dokumentärfilmarna är några av de som tjänat mest på att filmskapande möjliggjorts på helt nya sätt. I dag kan en enkel stillbildskamera leverera otrolig bildkvalitet. Tidigare hade de stora institutionerna, som exempelvis Sveriges Television, alltid förtur med utrustade studios och bättre kameror. Men sedan mitten av 2010-talet är det inte längre så. Det har skett en tydlig demokratisering. I dag kan i stort sett vem som helst, med små produktionsmedel, producera en dokumentär. Vilket också märks genom att dokumentärfilmarna har blivit fler och yngre (Holmquist, 2006, s. 47).

De verksamma dokumentärfilmarna har i dag också fler möjligheter till distribution. I dag finns det mängder av kanaler att nå ut i. Ett urval av de kanalerna är egna visningar, digital bio, analog bio, dvd: er, pay-per-view, olika nedladdningsvarianter mot betalning, digital tv, fri tv, play tv och olika former av streaming och nedladdning som är mer av öppen tillgång. Youtube eller Vimeo är exempel på sådana distributionskanaler som gör att vem som helst kan nå ut med sitt material. Exakt hur distributionsmodellen kommer att se ut i framtiden är oklart då utvecklingen bara är i sin linda. Men att

dokumentärfilmarna inte längre verkar på en marknad där bara bibliotekarier eller lärare köper in filmerna i utbildningssyfte är definitivt (Aufderheide, 2005).

I och med de nya möjligheterna för distribution är det stora problemet dokumentärfilmarna i dag står inför, liksom papperstidningen, hur de ska ta betalt för sina verk. Trots att Svenska Filminstitutet våren 2013 höjde anslaget till dokumentärfilm, är det fortfarande många filmare som vill dela på de pengarna. I och med den långa produktionstiden är det ingen myt att dokumentärfilmare ofta går på knäna ekonomiskt (Pallas, 2013).

Yrkesgruppen har länge önskat andra villkor för finansiering, med till exempel en fristående film- och tv-fond. Denna typ av möjlig finansiering finns i andra europeiska länder. Men ingen svensk regering har än så länge tagit steget fullt ut (Holmquist, 2006, s. 48). I dag finansieras de flesta filmer av olika samproducenter, som förutom Svenska Filminstitutet ofta är tv-kanaler eller produktionsbolag. De nya distribueringskanalerna öppnar dock upp för nya sätt att finansiera dokumentärfilm. I dag finns till exempel det första svenska "folkfinansierade" projektet. Filmaren Simon Klose samlade in pengar genom en amerikansk finansieringstjänst för att finansiera delar av redigeringen av filmen "TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard" (2013).

Det finns de som menar att det ökade intresset från publiken beror på att publiken inte längre tänker i termer som spelfilm och dokumentär, utan att publiken i dag endast tänker i termen film, när de väljer vad se ska titta på. Detta beror delvis på att dokumentärfilmen, under det senaste decenniet, närmat sig spelfilmen i sin form. Då den nya billigare tekniken har möjliggjort häftiga kamerapanoreringar och snabbare klipptechnik. I tävlan om publiken har dokumentärfilmarna även hämtat dramaturgiska grepp från spelfilmen. Filmvetaren Hynek Pallas pekar på en ny trend som han kallar för den dramatiska vändningen. Han menar att fler dokumentärfilmare försöker fylla ut spelfilmens dramaturgi för att göra berättelserna mer attraktiva och direkta (Pallas, 2013).

Andra menar på att orsaken till publikströmningen beror på att publiken under den digitala eran vant sig vid det dokumentära greppet. Dokusåpans explosion på 90-talet tror professor PeÅ Holmquist, vid Stockholms dramatiska högskola att dagens dokumentärfilmare har mycket att tacka för. Dokusåpan menar han, lägger beslag på de bästa och mest dramatiska momenten från dokumentärfilmen (Holmquist, 2006, s.48). Dokusåpan gjorde att dokumentärt gick från att vara något dammig och utbildande till att bli vardagsmat. Dokumentärfilmarna har även inspirerats av dokusåpan när det kommer till vilka ämnen som har blivit mer accepterade att skildra (Holmquist, 2006, s.49).

Det stora genombrottet för publikströmningarna till biograferna, kom med Michael Moores provokativa filmer om kriget mot terrorismen och den amerikanska sjukvården. Michael Moore klädde sig i journalistens kläder och var en reporter ute på fältet. Publiken lockades av hans tydliga politiska ställningstagande. Men enligt Aufderheide var det framförallt igenkänningsfaktorn från de

dagliga nyheterna som tilltalade publiken. Publiken förstod genast vad de såg och kunde relatera till det (Aufderheide, 2005).

Svenska dokumentärfilmare i dag har sedan 1984 haft möjlighet att vara anknutna till filmförbundet Oberoende Filmars Förbund, OFF. Sedan 1992 finns det även en dokumentärfilmsutbildning på Stockholms dramatiska högskola, StDH.

2.2 Griersons definition tar ton

Tittar man på några av de filmer som de som vi intervjuat gjort, Göran Olssons ”Black Power Mix tape 1967-1975” (2011), Nahid Perssons ”Drottningen och jag” (2009), Kristina Lindström och Maud Nycanders ”Palme” (2012) och Ewa Cederstams ”Våga minnas”(2012) kan man se vilken fantastisk bredd genren representerar. Det är djupt personliga filmer, filmer som tar oss tillbaka till afro-amerikanska medborgarrättskampen genom gammalt arkivmaterial och politiska filmer från Iran.

John Grierson, av många kallad dokumentärfilmens talesman, gjorde 1932 en distinktion mellan dokumentärfilmen och andra faktaformer som bland annat journalfilm och naturfilm. Skälet var ekonomiskt då Grierson ville ha en tydlig definition av vad hans verk var, i jakten på finansiärer (Chapman, 2009, s.9). Genom formuleringen "the creative treatment of actuality" fick dokumentärfilmen konstnärlig status, och att iscensätta, rekonstruera och dramatisera verkligheten blev därmed accepterat (Winston, 1995, s. 11). Grierson menade att bristen på regler i stället skapade möjligheter. Ingenstans i definitionen reglerades det hur mycket man kunde ta bort från eller ändra i en berättelse, för att en film skulle få fortsätta att kalla sig dokumentär.

Grierson inspirerades bland annat av Robert Flahertys ”Nanook of the North” (1922) när han gjorde sin definition. Filmen som är i långfilmsformat och handlar om inuiter i norra Kanada, blev en enorm publikframgång på 20-talet och lekte just med ”verkligheten”. Robert Flaherty hade nämligen både bytt namn på huvudpersonen och bytt ut en av huvudpersonens fruar till en som gjorde sig bättre på bild (Chapman, 2009, s.16).

Våra respondents bredd på ämnen som skildras i deras filmer är ett bevis på att bristen av regler skapar möjligheter. Dock bidrar bristen av regler också till att det uppstår begreppsförvirring. Förvirring uppstår framförallt när publiken, som till exempel Lena Cederholm från Mattias Pleijels reportage, tror att det dokumentära ska skildra en objektiv verklighet medan dokumentärfilmerna själva inte har någon sådan ambition (Medierna, 23:e februari 2013). Ur inriktningsplanen för

dokumentärfilmseleverna på Stockholms dramatiska högskola, StDH (2012) går bland annat detta att läsa.

Den dokumentära genren av filmkonsten grundar sig i berättelser om verkligheten. Den kan vara subjektiv och behöver inte vara liktydig med någon objektiv sanning.

Dokumentärfilmen har historiskt använts i propagandasystemen av totalitära stater, som till exempel Hitlers beställningfilm "Viljans Triumf" (1935) av den tyska filmaren Leni Reifensthal. I demokratiska länder har det däremot funnits en tradition av objektivitet som drivits för att förhindra propagerande verk.

Under 60-talet bedrevs två besläktade "dokumentärskolor", i Frankrike och Kanada *cinéma vérité* och i USA *Direct Cinema*. Skolornas gemensamma nämnare var att de båda gjorde anspråk på att nå en djupare sanning om verkligheten. Metoderna skiljde sig dock åt då *cinéma vérité* använde kameran som en katalysator för att utlösa skeenden medan *Direct Cinema* eftersträvande att vara en fluga på väggen. Vilken av metoderna som nådde djupast i sin gestaltning av verkligheten diskuterades.

I Sverige är bland andra dokumentärfilmaren Stefan Jarl, som blev rikskändis tillsammans med karaktärerna "Kenta och Stoffe", en stark förespråkare för att det inte finns någon objektiv sanning. Han menar att det alltid finns en upphovsman bakom som gör subjektiva val.

Jag har haft Stefan Jarl som mentor till exempel. Han menar ju på att det inte finns någon objektiv sanning, utan att det är sett genom ett temperament, filmen genom en filmars temperament, så det kan aldrig bli något objektiv film. Om någon nu skulle tänka så.
(Ewa Cederstam)

Det mer generösa användandet av prefixet "doku" kan också ha bidragit ytterligare till funderingar kring genrens verklighetsgestaltning. Det är inte bara på grund av dokusåpans ofta arrangerade element utan också till exempel dramadokumentärens rekonstruktion av historiska händelser som påverkat prefixets betydelse. Dokumentärbegreppet är i dag så diffust och delat att det är svårt att definiera. Chapman (2009, s. 9) menar att begreppet därför bör redas ut.

3. Teori och tidigare forskning

I den här delen presenterar vi först Pierre Bourdieus fältbegrepp som är det verktyg vi kommer att använda oss av i uppsatsens analyserande del. Därefter riktar vi in oss på dokumentärfilmarnas förändrade villkor och den teori och forskning som vi tycker är aktuell för uppsatsen. Då vi inte kunnat hitta några studier gjorda på dokumentärfilmare i Sverige är vårt perspektiv internationellt, vilket bör beaktas. Forskning på filmarna, och deras syn på sig själva, är också knapp, och fokuserar i stor utsträckning på etik.

3.1 Bourdieus fältbegrepp

Den franska sociologen Pierre Bourdieu har utvecklat begreppet *fält* inom samhällsteorin. Med detta talar han om hur mindre grupper uppstår i det sociala rummet och att dessa grupper i sin tur kan bli till fält där specifika ideal om vad som är rätt och fel, onormalt och normalt, råder (Järvinen et al. 2007, s. 273). Dessa gemensamma attityder och värderingar kallar han för *doxa*. Sådana ideal blir oftast mest framträdande på fält som är tydligt strukturerade av en stark organisation eller en akademi av något slag. Tydligt strukturerade fält är till exempel de där juristerna eller läkarna verkar. Bourdieu menar att inom ett fält ska människor strida om symboliska eller materiella tillgångar som är gemensamma för dem (Broady, 1989, s. 41).

Fotograferna däremot skulle enligt Broady kunna vara ett exempel på ett relativt nytt fält, där det nyligen vuxit fram något för alla deltagare gemensamt som står på spel. Tidigare saknade just fotografer en egen tydlig *logik*, som Bourdieu kallar det. Fotograferna var i stället uppdelade *aktörer* på andra fält som journalistikens eller konstens (Broady, 1989, s. 42-43). I och med att fotograferna har fått fler gemensamma intressen, exempelvis kriterier för fotografiers värde, har de börjat fylla fältets namn med betydelse. Bourdieu talar om hur det, för individer som verkar inom ett fält, just är viktigt att bygga upp fältets namn med betydelser, för att på så sätt göra fältet starkare utåt sett (Broady, 1989, s. 42).

För att till fullo förstå Bourdieus fältbegrepp måste termen *habitus* nämnas. Habitus är det system eller invanda beteende som sitter i ryggmärgen på individer och som odlas genom omgivning och utbildning. Det bestämmer hur en person handlar, tänker och uppfattar vissa sammanhang (Broady, 1989, s. 20). En annan term, dock mindre utbredd, är *strategi*. Bourdieu använder den termen för att beskriva grupperns försök att förbättra sin position. Dessa försök är ofta mer eller mindre omedvetna. (Broady, 1998, s. 2).

Olika attityder, eller *doxa*, gäller enligt Bourdieu på olika fält. Till exempel är det inom det

kulturella fältet inte prestigefyllt att nå ekonomisk framgång. Andan är tvärtemot att konstnären ska producera konst för konstens skull (Järvinen et al. 2007, s. 273).

Vi har valt att utgå från Bourdieus fältteori när vi studerat dokumentärfilmarna. Begreppet fält är ofta användbart i analyser av kulturproduktion, där dokumentärfilmare ingår. Bourdieus teorier om fält är vanligt förekommande i studier av grupperingar i samhället.

3.2 Tidigare forskning om dokumentärfilm

När det gäller dokumentärfilm är det vanligt med forskning som analyserande undersöker specifika dokumentärfilmers effekt på publiken. Ett exempel är Natalie Jomini Strouds (2007) undersökning om effekterna av Michael Moores dokumentärfilm "Fahrenheit 9/11" (2004) på publikens inställning till George W. Bush. Det märks att just Michael Moore haft en betydande roll för populärvetenskapliga studier, då namnet ofta dyker upp inom forskningen.

I en publikundersökning gjord av Anette Hill i Storbritannien 2005 kände mer än hälften av publiken, 59 procent, att dokumentärfilmer generellt är sanningsenliga, med lite förvanskning i klippfasen (Chapman, 2009, s. 27). I Sverige har någon sådan publikundersökning ännu inte gjorts. Patricia Aufderheide, som är en framstående forskare inom dokumentärfilm, menar att dokumentärfilmarna till viss del upplevt ökat förtroende från publiken sedan slutet av 90-talet. Detta till skillnad mot traditionella medier som alltmer betraktats med cynism (Aufderheide, 2005, s. 363). Filmer som Michael Moores "Fahrenheit 9/11" (2004) har bidragit till det ökande förtroendet från publiken, då de fått stort genomslag och varit mycket synliga i debatten kring offentliga angelägenheter. Detta förtroende har lett till att forskare och teoretiker efterfrågat studier gjorda på dokumentärfilmarnas arbetsrutiner och etik. "Fahrenheit 9/11" (2004) utgår från att publiken har en förväntan på att dokumentärfilmer är objektiva och följer journalistisk standard, när de i själva verket ger en vinklad bild.

Dokumentärfilmarnas anspråk på att berätta "sanningen" kan alltså liknas med journalisternas. De två genrerna flyter ibland samman, något som syns i akademisk litteratur som tar upp de problem dokumentärfilmsgenren står inför i och med de nya förutsättningarna. Teoretiker som Jane Chapman och Ralph Believeu tar till exempel upp konvergens mellan dokumentärfilm och journalistik och publikens förvirring kring genrebegreppet. I en vetenskaplig artikel uttrycker Believeu (2012, s. 89) hur publiken i dag misstar dokumentärfilm för journalistik och att detta är en aktuell utveckling som vi ännu inte sett slutet av. Chapman (2009, s. 174) säger att journalistik och dokumentärfilm rör sig inom liknande institutionella ramar.

I en fältstudie gjord i USA 2012 undersökte professor Patricia Aufderheide (2012) hur amerikanska dokumentärfilmare uppfattar etiska konflikter som uppstår i deras arbete. Hon jämför i studien dokumentärfilmarna med det närbesläktade fältet som journalisterna utgör. Studien visar att amerikanska dokumentärfilmare saknar tydliga riktlinjer när det kommer till etik. Detta är en av få studier där dokumentärfilmarna själva undersöks.

En annan del i dokumentärfilmarnas förändrade villkor är den teknologiska utvecklingen som har medfört nya förutsättningar för dokumentärfilmarna. Detta är något som undersökts av teoretiker som Brian Winston. Winston (1995, s. 259) påpekar hur till exempel manipulationen av bilder påverkat dokumentärfilmens status, speciellt när det kommer till vad publiken kan förvänta sig av genren. Han förespråkar att filmarna rent av ska sluta göra anspråk på att berätta "en sanning" då fotografiska bilder i en digital värld förlorat sitt värde som bevis. Hans teori är att filmarna i framtiden paradoxalt nog skulle vinna på att göra anspråk på mindre.

4. Metod och genomförande

I det här kapitlet argumenterar vi för valet att använda kvalitativa samtalsintervjuer för att besvara vår frågeställning. Därefter följer en redogörelse för hur vi gjorde urvalet av respondenter, hur intervjuerna gick till samt en beskrivning av metoden. Till sist följer en kort presentation av de intervjuade, där deras bakgrund redogörs för tillsammans med ett av dem beskrivande citat.

4.1 Kvalitativ samtalsintervju

Vi har använt oss av *kvalitativa intervjuer* i vår studie. Kvalitativa intervjuer tillåter forskaren att producera kunskap socialt i ett samtal med intervjupersonen (Kvale et al. 2009, s. 98). Kvalitativa intervjuer passar sig bäst i undersökningar där forskningsfronten är begränsad eller då vi vill att våra resultat ska säga något om människors livsvärldar och den mening människor ger olika fenomen (Esaiason et al. 2012, s. 252). Detta stämmer väl överens med vår undersökning. Dokumentärfilmare är som vi nämnt i forskningsdelen relativt ostuderade inom samhällsvetenskapen.

Teoretiker som Chapman har i färsk litteratur (Chapman, 2009, s.181) visat på den ständiga förändring genren upplever och som forskningen ännu inte är i fas med. Den enda moderna samhällsvetenskapliga studien gjord på dokumentärfilmare i USA (Aufderheide, 2012) som vi har hittat gjordes dock genom kvalitativa intervjuer, då för att studera filmarnas etiska val. Denna studie inspirerade oss då den enligt oss blev mer användbar för en större publik, när det gäller att förstå genren som sådan och inte bara unika filmer. Vi vill genom kvalitativa intervjuer förstå de intervjuade dokumentärfilmarnas autonomi.

Under intervjuerna har vi använt oss av en *riktat öppen* intervjuteknik. Metoden delar in ett ämne i olika sammanhang men ger forskaren frihet att anpassa frågorna efter den intervjuades subjektiva erfarenheter (Lantz, 2007, s. 30). Vår ambition har varit att träffa alla respondenter öga mot öga.

Vi har utvecklat en intervjuguide med frågor indelade efter fyra huvudområden. I den riktade öppna intervjun tillåts den intervjuade, indelat i olika teman, fritt resonera utifrån subjektiva erfarenheter (Lantz, 2007, s 30).

Vi har efter mötet med respondenten transkriberat intervjuerna, dessa finns att hämta ut hos författarna. De transkriberade intervjuerna har lästs igenom och godkänts av den andra forskaren. Detta för att säkerställa att transkriberingen representerar den intervjuade, även ur den andra forskarens perspektiv.

Efter transkribering har vi skrivit ut intervjuerna på papper och markerat i texterna med färgpennor, utefter kategorier, där vi tycker oss se mönster. Sedan har båda forskarna tillsammans gått

igenom citaten för att hitta tendenser. Vi har i stort sett hittat liknande mönster. Där det ibland har skiljt sig åt, som i fall där citaten skulle kunna kategoriseras i flera kategorier, har vi sedan diskuterat tillsammans för att komma överens om en gemensam slutsats. Viktigt att tillägga är att urvalet av citat i resultatdelen har gjorts för att tydliggöra de fenomen vi upptäckt. Då det blir omöjligt att ta med alla citat har vi tvingats välja de som mest effektivt formulerar den tendens vi vill markera. Ibland har detta gjort att vissa intervjuade kommer till tals mer frekvent än andra. För att uppfylla uppsatsens syfte har vi ändå valt detta upplägg.

Kategorierna vi delat in resultatdelen i har inspirerats av Jenny Wiiks kapitel i ”Den svenska journalistkåren” (2007). Eftersom vår undersökning liknar Wiiks, då vi undersöker hur en yrkesgrupp ser på sig själva, tyckte vi att uppdelningen var passande för oss.

4.2 Urval

De tio dokumentärfilmarna har valts ut efter en strategisk urvalsmetod. Vi har inriktat oss på filmare som fått priser, utmärkelser eller stor uppmärksamhet för sina filmer. För att få tips på filmare som kunde vara intressanta för vår undersökning har vi mejlat aktiva personer inom branschen. Vi har vänt oss till redaktionen för SVT Dokumentär, professor PeÅ Holmqvist vid Stockholms dramatiska högskola, StDH och organisationen Oberoende filmares förbund, OFF. Vi har även kontaktat de ansvariga för dokumentärfilmsfestivalen Tempo.

Då dokumentärfilmare i dag skapar allt från konstnärliga filmer till filmer snarlika journalistiska reportage, har den röda tråden i urvalet varit att ta med filmare som gör anspråk på ”verkligheten”. Den gemensamma nämnaren bland de tillfrågade respondenterna är att de alla har gjort en dokumentärfilm.

Målet var att uppnå så stor variation i variabeln yrkesbakgrund, kön och ålder som möjligt. Detta visade sig vara svårt att uppnå när det kom till ålder och kön. En följd av att kriteriet att få med filmare som uppmärksammats genom priset och utmärkelser var att vi fick med färre unga filmare. De filmare som uppfyllde kriteriet var mer erfarna och därför äldre. Bortfallet i könsfördelningen bland respondenter tror vi beror på att kvinnorna i branschen av tradition får mindre utrymme.

Då vår ambition varit att möta respondenterna öga mot öga, letade vi aktivt efter personer som kunde träffa oss i Stockholmsområdet. Vi insåg snabbt att branschen är liten och att flera av filmarna vi fick tag på kände varandra. I Stockholm finns det flera filmkooperativ dit många filmare är knutna och därför känner varandra. Vi har undvikit att ta två filmare från ett och samma kooperativ. Vi har också aktivt sökt filmare vars arbete inte är alltför konstnärligt eller för likt spelfilm, i den grad det varit möjligt.

Under intervjuerna visade det sig att två av filmarna inte själva kallade sig dokumentärfilmare, trots att de fått etiketten dokumentärfilm tryckt på sina verk. Pär Fjällström som jobbar på SVT Dokumentär kallar sig journalist och Nathanel Goldman kallar sig främst producent. Även Oscar Hedin upplevde att han i dag snarare var verksam som producent än just filmare. Detta tror vi kan ha påverkat resultatet, samtidigt som att definitionen också gjort urvalet mer representativt för yrkesgruppen. Framförallt då dessa filmare visar på genrens konvergering med andra yrkesfält som journalistik.

4.3 Så gick intervjuerna till

Intervjuerna har tagit cirka 60 minuter att genomföra.

Sju av intervjuerna är gjorda öga mot öga med den intervjuade. I sex av dem var båda forskarna med. Intervjuerna med Nahid Persson och Simon Klose är dock utförda per telefon. Telefonintervjuerna blev kortare än de övriga intervjuerna.

Alla intervjuer där vi träffat respondenten har skett på den intervjuades arbetsplats förutom intervjun med Ewa Cederstam. Den intervjun utfördes på ett fik som respondenten själv valde.

Vid intervjuerna har en forskare ansvarat för att ställa frågorna och den andra för att anteckna och hantera ljudutrustningen. Vid intervjun med Nathanel Goldman deltog bara den ena av forskarna. Ett tekniskt missöde inträffade under intervjun med Maud Nycander. Vi saknar därför ljudet för den första delen av intervjun.

4.4 Kritisk diskussion av metod

Intervjuerna med Nahid Persson och Simon Klose är utförda per telefon. Telefonintervjuerna blev lite kortare men effektivare. Kanske kunde vi fått ännu mer nyanserade svar om vi träffat dem personligen. Då forskaren endast hade ljud att gå på blev det svårare att uppfatta känslor genom kroppsspråk och ansiktsuttryck. Vi tror att detta har påverkat dessa respondenters citatfrekvens i resultatdelen.

Forskarnas teknik har skiljt sig åt en aning under intervjuerna. I de första intervjuerna med Göran Olsson och Oscar Hedin var vi som intervjuare oerfarna och inte lika bekväma med frågorna som i de senare intervjuerna. Vi följde intervjuguiden mer strukturerat. Ju fler intervjuer vi gjorde desto bättre blev vi på att anpassa frågorna efter den intervjuade. Då det enligt Ryen (Ryen, 2004, s. 55) är viktigt att inte styras för mycket av intervjuguiden, skulle detta ha kunnat påverka hur spontana och nyanserade deras svar blev. Men vi upplever inte detta påverkade resultatet.

Då vi har befunnit oss Stockholm och haft som ambition att träffa respondenterna öga mot öga har urvalet blivit centrerat kring Stockholm.

4.5 Dokumentärfilmarna

Göran Olsson, född 1965. Studerade efter gymnasiet Filmvetenskap på universitet. Han började jobba med film direkt efter universitetet och har aldrig jobbat med något annat. Till en början intresserade han sig mer för experimentell film. Började med dokumentärfilm 1989. När han befann sig i Östeuropa för att skriva om ett Ingmar Bergman manus till nutid, som skulle utspela sig där, föll Berlinmuren. När hela världen plötsligt förändrades blev han intresserad av att skildra verkligheten i Östeuropa, då det fanns så många historier som aldrig hade berättats. Samt att det fanns ett förhållandevis stort behov från tv. Filmade efter det mycket barn på flykt undan krig i Tjetjenien, Sarajevo och Gaza. Gjorde därefter en film, om Leila K, ”Fuck you, fuck you very much”(1998) där han kombinerade sitt intresse för disco med film. Jobbade under 90-talet på SVT, med produktioner som Elbyl och Ikon. Har även jobbat tre år som filmkonsulent på Svenska Filminstitutet. I dag är Göran Olsson egenföretagare, knuten till filmkooperativet Story. Han är mest känd för dokumentärfilmen ”Black Power Mixtape 1967-1975” (2011) som 2012 vann två Guldbaggar. Intervjun ägde rum på hans kontor den 23:e april 2013.

Det kändes helt löjligt, när man såg hur världen förändrades och människor å ena sidan fick politisk frihet och å andra sidan kastades in i etniska konflikter, religiösa konflikter och fattigdom. Att det skedde framför ögonen på en. Och att inte bara fånga det...då gjorde jag det.

Oscar Hedin, född 1972. Har en fil. kand. i Statskunskap. Oscar Hedin har ett förflutet som journalist, började sin journalistiska bana på resemagasinet Vagabond. Han började med rörlig bild på TV4 när han bland annat gjorde inslag för Kalla Fakta. Oscar Hedin har sedan dess producerat ett antal filmer för SVT. I dag är han vd för filmbolaget Film and Tell som han startade för att bland annat göra sig fri från traditionella finansiärers inflytande på ämnesval. Hans film ”Det svider i hjärtat” (2007) nominerades till en Guldbagge 2008. Intervjun ägde rum på hans kontor den 25:e april 2013.

Det har varit väldigt viktigt för mig, när jag har gjort filmer som är samhällskritiska på något sätt att hela tiden tänka så här: Hur får jag de som inte tycker så här, de som tillhör motståndarlägret, hur får jag dem att bli berörda? Hur får jag dem att känna att det här är ett viktigt ämne och att den här berättelsen är sann?

Maud Nycander, född 1960. Maud Nycander har en bakgrund som stillbildsfotograf. Hon har gått en tvåårig utbildning i foto på yrkesskolan. När hon länge hade frilansat som fotograf ville hon gå vidare

från det estetiska. Hon tröttnade på att förverkliga journalistens vision och ville i stället berätta hennes egen version av historien. Hon har gått en vidareutbildning i dokumentärfilm på Stockholms dramatiska högskola. Hon har arbetat som reporter på SVT:s Elbyl, samt gjort diverse reportage och kortfilmer för andra program på SVT. I dag är hon egen företagare. Hon är mest känd för filmerna ”Nunnan” (2007) och ”Palme” (2012) som båda tilldelats Guldbaggar. Intervjun ägde rum på hennes kontor den 29:e april 2013.

Jag är ju sådär att jag tycker det är roligt att fördjupa mig i saker och ting, att det är det roligaste i livet, att lära sig mer saker, förstå saker och undersöka. Det är enormt roligt. Ett privilegium. På det sättet är det ju fantastiskt att vara dokumentärfilmare.

Erik Gandini, född 1967. Erik Gandini är född i Italien. När han flyttade till Sverige började han på Nordens Folkhögskola på Biskop-Arnö, som har en dokumentärprofil. Där gick han mellan 1986 och 1988. Efter det läste han Filmvetenskap på universitet. Gandini är grundare av produktionsbolaget Atmo. Hans dokumentärer ”Sacrificio – vem förrådde Che Guevara” (2001), ”Surplus” (2003), ”Gitmo-krigets nya spelregler” (2006) och ”Videocracy” (2009) har lett till debatt och vunnit flera priser. Gandini tilldelades 2012 Konstnärsnämndens Mai Zetterlingstipendium. Intervjun ägde rum på hans kontor den 30:e april 2013.

Utan man tar sig rätten att inte bara vara en passiv betraktare av verkligheten. Vilket är en jättevanlig roll, och ganska sorglig roll man lätt får i dag. Man kan sitta hela sitt liv och titta på andras berättelser av den här världen. Och den stunden man bestämmer sig för att inte acceptera den rollen, så bestämmer man sig också för att inte leva på surrogatupplevelser. Det är en stor skillnad på att uppleva Guantanamo historien, som de flesta gör, genom att öppna en tidning och läsa om det. Det är stor skillnad på det och på att åka dit och skaffa sig en egen erfarenhet.

Pär Fjällström, född 1952. Pär Fjällström är utbildad vid Journalisthögskolan i Stockholm, mellan åren 1972 och 1974. Han har även studerat Statskunskap och nationalekonomi på Uppsala universitet. Började sin karriär som reporter på Norrbottens- Kuriren och började sedan på lokalradion i Luleå. Flyttade till Stockholm 1990 och blev då redaktionschef för Förmiddag i P1. Började 1994 på SVT och är numera anställd som reporter på Dokument inifrån. Har länge varit intresserad av undersökande journalistik och suttit i styrelsen för föreningen Grävande journalister. Mest känd är han för ”Stenbecks-serien” som visades vintern 2013. 2003 nominerades hans film ”Myntets alla sidor” (2003) till Stora

journalistpriset i kategorin Årets berättare. Intervjun ägde rum på SVT:s lunchrestaurang den 7:e maj 2013.

Ibland känner jag att det vi gör är som en humla som inte kan flyga. Det ska inte gå. Många har sagt att tv vädjar till magkänslan och att det inte går att göra ett faktaprogram i tv. Men sedan när vi gjort det, har det blivit ganska bra.

Ewa Cederstam, född 1967. Ewa har en bakgrund som stillbildsfotograf. Hon har gått på Ölands folkhögskola och på yrkesskolan för fotografi i Malmö. Jobbade efter det som stillbildsfotograf på olika facktidningar. Intresserade sig alltmer för den rörliga bilden då hon upplevde den som mer komplex. Ewa Cederstam har en magisterexamen i filmfotografi från Dramatiska Institutet, DI, (numera Sth Stockholms Dramatiska Högskola) där hon studerade mellan 1996 och 1999. Hon har en Master i filmregi från Filmhögskolan i Göteborg där hon studerade mellan 2006 och 2008. Ewa har under åren fotat ett flertal kända dokumentärfilmer, bland andra ”Armbryterskan från Ensamheten” (2004) som fick en Guldbagge för bästa Dokumentärfilm 2005. Arbetar i dag som frilansfilmare. Ewa Cederstams egen film ”Våga minnas” (2012) som handlar om konsekvenserna och tystnaden efter en våldtäkt hon blev utsatt för i ungdomen, fick stor uppmärksamhet då den fick premiär våren 2012. Filmen visades bland annat i Sveriges Riksdag med debatt. Hon driver produktionsbolaget Helion film tillsammans med Peter Magnusson. Intervjun ägde rum på kafé Vurma på Hornstull i Stockholm den 7:e maj 2013.

Det som jag är mest irriterad över är branschens totala brist och syn på jämställdhet. Till exempel så var det väldigt många som gick samtidigt på Dramatiska Institutet som jag gjorde, och det är ändå bara killarna som syns och räknas. Lukas Modysson, Jens Jonsson och Josef Fares uppmärksammas. Kvinnorna till exempel Lisa Munthe, Lisa Siwe och Kristina Humle som gick i min årskurs gör väldigt bra filmer men kommer liksom inte fram på samma självklara sätt, det kan jag bli väldigt irriterad på, mer än på begreppet dokumentär.

Nathanel Goldman, född 1987. Nathanel har växt upp både i Israel och i Sverige. Efter gymnasiet läste han en tv-producent utbildning vid Medieinstitutet, 2007-2009. Gick 2011 en cross-media kurs på Stockholms dramatiska högskola. Gjorde 2007 dokumentärfilmen ”Min pappas palestinska slav” som handlar om hans Israeliska bakgrund. Har tidigt haft drömmar om att bli spelfilmsregissör. Kallar sig i dag snarare tv-producent än dokumentärfilmare, då han tycker det är bättre för hans karriär. Arbetar i dag på produktionsbolaget Nanushka som producent och regissör. Mest känd är han för serierna

”Klubben”(2011) och ”Modellpojkar”(2013), den senare visas under våren 2013 på SVT. Intervjun ägde rum på hans kontor den 13:e maj 2013.

Jag hoppas alltid att mina produktioner ska bidra med något till samhället....men det här är mitt karriärsval och jag är inte en idealist. Jag gör film och tv för att det är kul att jobba med.

Nahid Persson Sarvestani, född 1960. Bor på Lidingö i Stockholm. Växte upp i staden Shiraz i Iran. Hon arbetade där som självlärd journalist på en lokaltidning och var politiskt aktiv. Hon flydde till Sverige efter den iranska revolutionen 1979. Efter ett sidospår som mikrobiolog fortsatte hon på tv-skola i Uppsala. Hon har varit anställd på SVT och arbetade då med det mångkulturella magasinet Mosaik som tog upp integrationsfrågor. Hennes film ”Prostitution bakom slöjan” (2004) fick en Guldbagge för bästa dokumentärfilm 2005. Intervjun ägde rum den 22:a maj 2013 på telefon.

När jag kom till Sverige ville jag fortsätta med journalistiken. Men språket, det var inte det lättaste. Därför blev jag mikrobiolog i stället. Jag tänkte: ”Blir jag inte journalist kan jag forska.” Men jag trivdes inte. Sedan började jag så småningom som dokumentärfilmare.

Simon Klose, född 1975. Bor i Malmö. Har en juristexamen från Stockholm universitet. Simon Klose kallar sig dokumentär – och musikvideofilmare. Han ingår i arbetsgruppen Nimativ Form. Simon Klose har gjort filmer om artisterna Timbuktu och Promoe. Förutom att filma har Simon Klose bland annat drivit en bar i Tokyo. Hans film ”TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard” (2013) har fått stor uppmärksamhet då filmen är släppt under licensverktyget Creative Commons, som innebär att verket bland annat är fritt att ladda ner. Intervjun ägde rum den 22:a maj 2013 via Skype.

Massa olika digitala plattformar fanns inte för fem år sedan när jag satte igång med Pirate Bay filmen. Crowdfunding fullständigt förändrade mitt sätt att se på hur man finansierade film och hur man knyter kontakter med sin publik. Det fanns inte när jag började med den här filmen.

5. Resultat och analys

I detta kapitel presenteras det resultat vi sett när vi undersökt vilka dokumentärfilmarnas attityder är, när det kommer till arbetet med gestaltningen av verkligheten. Vi har delat in detta kapitel i fyra underkapitel där vi redovisar för respektive tendens vi fokuserat på, vilket sedan efterföljts av en analys. Vi har använt Bourdieus fältteori som metod att analysera materialet. Genom att få analysen presenterad för sig i anknytning till resultatet, tror vi det underlättar för läsaren att följa med i vårt resonemang.

5.1 Relationen till filmernas innehåll

En dokumentärfilm tar ofta lång tid att göra, vilket innebär att en filmare ofta bygger upp en nära relation till de medverkande. En relation som även är viktig att bevara efter att arbetet är slutfört. Några av de intervjuade gör just också den distinktionen mellan dokumentärfilm och journalistik. De menar att dokumentärfilmarnas berättelser handlar om personer som ska kunna leva vidare när eftertexten rullar.

Jag har snarare övertalat folk att tänka: ”Vill du verkligen det här?” Att man ber dem kolla med sina anhöriga. (Maud Nycander)

Med "Drottningen och jag" var det några som kritiserade att jag inte ställde de svåra frågorna eller att jag satt i samma rum som min fiendes fru och allt det här. Orsaken var att vi kom nära varandra och jag tyckte inte det var henne jag skulle kritisera. (Nahid Persson)

De intervjuade respekterar överlag de medverkandes åsikter och låter dem ofta komma med synpunkter på innehållet. De medverkande får dels komma med synpunkter under det pågående arbetet men också när filmen är färdigklippt.

Jag har också en tanke och idé om att alla medverkande får se allting, när det är klippt, att de medverkande har en slags ”final cut” rätt, att det får gå in och ta bort det som de inte finner möjligt att leva med. I min senaste egna film ”Våga Minnas” var det ingen som tog bort någonting alls när jag visade den efter att den var färdigklippt. Jag tycker att man måste ta ett ansvar för de som är med i filmen. Och att man också måste hålla kontakt på något sätt. (Ewa Cederstam)

Man klipper ihop filmen som man vill ha den och så visar man det för de medverkande. Sedan får de säga vad de tycker, vilket inte är någon lätt process. Bara man hör sig själv på

band ju. De kan reagera med att säga ”gud vad ful tröja” och att ”jag ser tjock ut”. Ibland förebygger man sådana konflikter genom att visa lite under tiden för att vänja folk med hur det blir. De får inte styra...men ibland blir det så. (Göran Hugo Olsson)

Några av de intervjuade menar på att det är viktigt att tydligt sätta ner foten och bestämma själv över sin film. Att filmarens vision är viktigaste, detta också för att man ofta lagt ner flera år av sitt liv på en film. Vissa intervjuade vittnade därför om att de inte låter de medverkande ha rätt till ”final cut”, som de kallar det.

Om jag filmar något som jag själv är intresserad av och satsar tid och energi på att göra. Där jag inte är i någon slags beroendeställning till subjekten jag filmar. Så anser jag att det är mitt ansvar som filmare och också min skyldighet som filmare att försöka berätta den historien oberoende av personer som medverkar i filmen. Även om jag inser att det är helt omöjligt att vara helt oberoende av folks synpunkter och folk som är med i filmen. (Simon Klose)

Vi brukar vara ganska noga med det, att vi inte ger folk möjlighet att ha synpunkter på hur vi ska klippa dem. På något sätt är dealen att ställer man upp på en intervju är det vi som bestämmer hur vi ska använda det. Det bygger på förtroende. Det märker ju jag som jobbat mycket med näringsliv, då har man mycket nytta av att ha ett bra ”track record” (Pär Fjällström)

De får inte sitta med i redigering och bestämma. De får se saker i efterhand när de är klippta. I slutändan så bestämmer de ingenting. De har inget med saken att göra. Vilket också väldigt många gånger leder till på ett eller annat sätt besvikna medverkande som trodde det skulle bli på ett visst sätt. Så blev det inte så av tusen olika anledningar. (Nathanel Goldman)

Dokumentärfilmarna är överlag överens om att källor med makt, så som politiker och personer inom näringslivet hanteras annorlunda jämfört med en ung kille eller tjej från en förort. De upplever det delvis som ett ansvar att de ska granska dem med mycket makt. Erik Gandini tar ett exempel från hans film ”Videocracy” (2009).

Till exempel så finns det en tv-agent som poserar med sin telefon och berättar att han mer eller mindre är fascist. Jag menar, det var ingen bra pr för hans karriär. Men jag tycker att om en person har så stor makt som han har, så tycker jag att den personen förtjänar att någon tar sig rätten att berätta om honom på ett sätt som inte är fördelaktigt. Så är det med makten generellt. Ju mer makt människor har desto mer ska de tas ner, desto mer ska de ifrågasättas. För om man inte gör det så får de monopol och det är ju aldrig bra. (Erik Gandini)

De intervjuade vittnar om att källornas centrala plats i deras filmer ibland leder till etiska dilemman. Men de intervjuade har inte några gemensamma etiska regler de följer. Flera av dem pratar, i samband med frågan, om en egen inbyggd etisk kompass som de ärvt från sina föräldrar eller mentorer.

Jag försöker följa några enkla principer som min mamma har uppfostrat mig med. Lät det kryptiskt? (skrattar) Nej men eftersom jag inte är skolad så har jag lärt mig av dem människor som jag klipp med i min karriär. Och många av dem har varit självlärda... så jag har ingen bra teoretisk bakgrund där. (Simon Klose)

Men jag tror verkligen att du måste gå till dig själv och tänka.: ”Vänta, stämmer verkligen det här?” Den etiska kompassen finns faktiskt ganska enkelt i dig själv, så är det. Du måste kunna se dig själv i spegeln sedan när du gjort filmen. (Erik Gandini)

Jag följer nog mina egna etiska regler, jag låter som en väldigt jagcentrerad människa... (skratt) ”Jag”. Jag tänker rent etiskt och moraliskt på människan, den som ska fronta och vara med i filmen. Att denna person ska kunna leva vidare med filmen efteråt. (Ewa Cederstam)

Några av de intervjuade hänvisade till att de förhöll sig till journalistiska spelregler.

Dels Sveriges Radios avtal med staten som säger i stora drag hur vi ska bedriva vår verksamhet. Sedan kollektivavtal. Sedan är det mycket upp till en själv och redaktören hur man ska tolka det där i praktiken. Det är inte så preciserade regler vi har. Folk måste få chans att bemöta kritik. (Pär Fjällström)

Nej. Men det är självklart att när filmen ska visas på SVT har de skyldighet, de har ju lagar om vad man får visa och inte visa. Det kan ibland bli lite diskussion, om man till exempel har bilder som i min senaste film "My stolen revolution". Bilder på folk som avrättas i Iran, får man visa sådana bilder eller inte? (Nahid Persson)

Nathanel Goldman upplevde att han i brist på egna etiska regler förhöll sig till "kundens". Dock skulle han inte göra saker som han inte riktigt kunde stå för.

Kunden ska bli nöjd. Gör man en reklamfilm ska kunden bli nöjd. Säger SVT att vi inte får visa folk på det här sättet så ja...då är det kunden som avgör. Sedan skulle jag kanske inte göra saker jag har svårt att stå bakom. Men oftast är det väl kundens etiska regler. Är de nöjda så är jag faktiskt nöjd. (Nathanel Goldman)

De intervjuade var överlag ganska källkritiska, men dock kunde olika nivåer av källkritik tolkas ut och vi märkte att de hade olika vana vid att beskriva begreppet. För flera av de intervjuade var ofta källkritik kopplat till en oro att blir lurad.

Det där är viktigt....man kan ju bli lurad. Om folk har begått brott då kollar jag alltid domarna så att personen har gjort det den säger att den har gjort. För det kan ju också vara så att en person skryter. En gång skulle jag göra ett reportage, jag ska inte säga i vilket sammanhang...det handlade om att vara oskuld och synen på det. Så visade det sig sedan att hon varit gift. Då kände jag efteråt att det där måste man kolla. Här gör jag ett reportage om en oskuld så har hon varit gift. Det är viktigt att man förstår att folk har egna intressen i att ställa upp. (Maud Nycander)

Det fanns även de av de intervjuade som gav intryck av att de inte brydde sig så mycket om källkritik då de relaterade källkritik till att vara journalist, vilket de inte ansåg sig vara.

Nej, aldrig. Men jag är inte journalist på det sättet. Jag förmedlar inte sanningar utan ofta personporträtt eller världar. Då behöver inte något som de medverkande säger vara sant. Allt som sägs i mina produktioner står för dem...det låter som att jag verkligen inte har något ansvar. (Nathanel Goldman)

Jag litar på folk, jag kan se när folk ljuger. Jag är väldigt okritisk på det sättet. Utan det är ofta andra producenter eller kompisar som undrar "Stämmer det?". Då måste jag kolla. Jag är mer en känslomänniska. (Göran Hugo Olsson)

Dokumentärfilmerna är dock alla överens om att det är viktigt att konkret fakta är korrekt. Detta beror främst på att felaktigheter kan distrahera publiken och skada filmens helhet.

Man kan säga att jag är extremt grundlig, jag vill inte stå där med byxorna där nere när filmen är klar, när journalisterna frågar. Min form är att vara väldigt grundlig i min research innan jag ens börjar filma och jag är väldigt påläst. (Ewa Cederstam)

Jag lägger mycket tid på research. Mycket tid på att bli så informerad jag kan om någonting jag kan, innan jag går i gång på att filma eller beslutar mig för att göra filmen. Det kostar för mycket att berätta något som sedan avslöjas som totalt felaktigt. Det kan äventyra filmen. Så om jag vill berätta någonting så måste det finnas tillräckligt mycket sanning i det, för att jag ska kunna stå för det. (Erik Gandini)

5.2 Relationen till allmänheten/sin publik

För att förstå hur filmerna ser på sina filmer i relation till en publik frågade vi först de intervjuade vad en dokumentärfilm är för dem och hur de själva tolkar etiketten dokumentärfilm. Inget svar blev det andra likt. De letade efter orden och ändrade sig fram och tillbaka. Ofta inleddes svaren med en lång paus eller en interjektion.

...För mig är dokumentärfilm ett sätt att kreativt skildra verkligheten så som jag känner den, inte som den är. (Erik Gandini)

En sak som vi misslyckas med, vi som jobbar med dokumentärfilm, är att berätta för andra vad dokumentärfilm är. Därför dokumentärfilm är inte en genre som man skulle kunna tro. Utan det dokumentära uttrycket är en arbetsmetod som ger dig en dokumentärfilm, dokumentärbok eller dokumentärradio. (Göran Hugo Olsson)

Är det intressant att kalla det för dokumentär längre överhuvudtaget, då det är så många som iscensätter, jag gör också det. Jag vet inte om ni har sett ”Våga minnas”? I den filmen så iscensätter jag ett rekonstruktivt polisförhör. Jag blir utsatt för en våldtäkt och tjugofem år senare går jag tillbaks till polisen och ber polisen att göra en vittnesmålsupptagning. Och så kan man ju inte göra egentligen, men jag påstår ju liksom, att det kan man ju visst. (Ewa Cederstam)

De intervjuade var oense när det kom till vad publiken borde ha för förväntningar på filmernas verklighetsanknytning. Vissa vände på det och sa att de hade höga förväntningar på publiken. De anser att publiken förstår att vad de ser är ett urval av en persons subjektiva skildring.

...Tittaren känner när du ljuger. Tittaren är inte dum. Tittaren är en människa med reptilhjärna. Men det är också skrämmande hur mycket du kan göra med film. (Erik Gandini)

Flera av de intervjuade anser att det handlar om att det finns ett outtalat kontrakt med publiken.

Premissen med dokumentärfilm är att det här jag visar för dig är sant. Det är riktiga människor och riktiga platser och en riktig historia. Det är som en överenskommelse som är ganska oskriven, den finns där för själva genren. (Erik Gandini)

Men många menade också på att det var viktigt att som avsändare själv skapa det här kontraktet med publiken, för att hjälpa dem att avgöra vad som är fakta och vad som är åsikter. Kontraktet ska skapas av filmarna, gärna tidigt in i filmen, för att de ska förstå vad de ska förvänta sig av filmen.

Dokumentärfilmer kan vara så olika. Det handlar om att du måste hitta ett sätt att skapa ett kontrakt med publiken. Det kan vara, det här är en sann berättelse du kommer att bli upprörd, det här är en sann berättelse du kommer att bli glad, det här är en osann berättelse du kommer att skratta. (Oscar Hedin)

Två av de intervjuade ansåg att publiken var förd bakom ljuset. De tror att publiken förväntade sig att det de ser är ”sant”.

Så länge vi själva inte är så intresserade av att definiera det vi gör, för jag är inte jätteintresserad av att avgränsa och definiera dokumentärfilms begreppet. Så är det jättesvårt för allmänheten, till exempel min mamma som inte känner till hur vi arbetar, de som bara ser texten ”en dokumentär av” och tror att detta är en sanning. Där kanske vi borde bli bättre på att kommunicera att: ”Det här är ett utdrag ur, och att det är subjektiv sanning sett genom en filmars temperament eller är en människas grundsyn. (Ewa Cederstam)

Jag tror att folk har en skev bild av vad dokumentärfilm är. Vanliga tittare förstår inte vad dokumentärfilm är eller vad grundpelarna är. De förväntar sig att allt är sant om det inte uttryckligen är en spelfilm. Det här är det första man får lära sig på alla film och dokumentärskolor: ”Det finns inget som heter verkliga skeenden”. Bara att man sätter en kamera i ett rum förändrar verkligheten. (Nathanel Goldman)

Lojaliteten mot den egna visionen och filmen, går för det mesta främst. Lojaliteten mot publiken är generellt underordnad.

Man har ju definierat en idé från början eller en ambition som jag försöker vara lojal mot i berättelsen. Men den måste ju omformuleras och ta sig nya uttryck, så man kanske måste förändra sin lojalitet. Men det handlar ju då hela tiden om att försöka vara lojal mot visionen. Och i dess förlängning finns det naturligtvis också en publik. Man vill ju berätta för någon. Men jag tror inte man ska tänka för publiken från första början. (Oscar Hedin)

Pär Fjällström lojalitet däremot ligger hos publiken.

Den övergripande lojaliteten är SVT: s uppdrag i förhållande till publiken. Att vi ska ge en så sann skildring och analys som det är möjligt. (Pär Fjällström)

Då dokumentärfilmer av publiken till stor del uppfattas som sanningsenliga tyckte vi det var intressant att se i vilken utsträckning de intervjuade upplevde att filmerna blev granskade när det kommer till korrekthet. Vi hade här en teori om att publiken i dag tar en granskande roll. Men de intervjuade känner sig överlag inte särskilt granskade. De ser sig själva som en förhållandevis fri yrkesgrupp. Om de blir

granskade upplever de snarare att filmen recenserar som bra eller dålig än att själva materialet blir granskat.

Dels kan man ju bli recenserad. Palmefilmen blev det ju mycket skriverier om och medier kan ju granska. Men...någon annan har aldrig granskat mig. (Maud Nycander)

Om man gör något som betyder något för folk då vet man att det var bra. Om det försvinner, en kall hand, då var det inte så bra. (Göran Hugo Olsson)

Nathanel Goldman tror att orsaken till varför han aldrig känner sig granskad, är för att han aldrig är ansvarig utgivare för det han producerar. Det värsta som skulle kunna hända är att den ansvariga utgivaren inte skulle vilja arbeta med honom igen.

Gillar någon inte det vi gör på SVT är de SVT som får ta smällen. Sen kanske det resulterar i att SVT lär sig att de inte ska göra det igen, eller jobba med mig eller den idén. Men jag upplever inte riktigt att jag har någon som granskar mig. (Nathanel Goldman)

Det är tydligt även här, att de som jobbat på det journalistiska fältet och på till exempel SVT, är de som känner sig mest granskade.

Framför allt är det publiken som granskar och naturligtvis cheferna, och i förlängningen granskningsnämnden som kollar om vi följer avtalet med staten. Men publiken är den stora granskaren. De hör av sig när det blir fel, som till exempel hur jag uttalade "Klingspor" i Stenbeck-programmen. Då var de upprörda. Så vi är påpassade. Men sedan också de medverkande i programmen och medier. (Pär Fjällström)

De som skulle kunna granska mig är medier, alltså journalister. Det skulle kunna vara rättsväsendet, man skulle kunna hamna i en tryckfrihetsprocess. Om man sänder på tv, så skulle det kunna vara granskningsnämnden för radio och tv. De är väl de tre institutionerna som skulle kunna granska mig. (Oscar Hedin)

5.3 Dokumentärfilmarna som yrkesgrupp

Tendensen att göra filmer utefter eget intresse dyker upp i samtliga intervjuer. Vilka ämnen som i slutändan blir till film vittnar de intervjuade om, är baserade på, vilka ämnen som intresserar dem. Filmarna var i stor utsträckning inte så intresserade av efterfrågan, marknad, önskemål från publiceringskanaler eller liknande. De upplever istället att det måste vara ett ämne som de går i gång på, något de känner mycket för eller som väljs efter vilken fas i sina liv de är. Vi hade väntat oss att filmarna skulle ha mer av ett ideologiskt intresse, med tanke på att flera av filmarna har gjort filmer om politiskt känsliga ämnen. Att filmarna skulle ta upp en vilja att förändra samhället på något sätt likt en aktivist. Men bland de filmare vi pratade med framhölls istället det personliga intresset före till exempel ekonomiska eller politiska intressen.

Förutsättningen är ju att det är något man är intresserad av och vill fördjupa sig i. Det ska vara något man känner för. Det är ju ett jobb. Det ska vara någonting man känner att man brinner för och som man tror man kan gör bra. (Maud Nycander)

Jag började att göra film om mobbning, adoptivbarn och ungdomar med narkotikaproblem. Jag ville berätta det som behövdes berättas. Sedan när jag efter 17 år kunde åka tillbaka till Iran upptäckte jag hur mitt land blivit efter att islamisterna tagit över makten. Då gjorde jag färre filmer från Sverige och fler om Iran. Jag kunde berätta om mitt land och det finns så många filmare här som kunde berätta om Sverige. (Nahid Persson)

Några intervjuade lägger också stor vikt när det kommer till ämnesval, vid att hämta berättelser från det egna subjektiva jaget. Detta är också något flera av de intervjuade vittnar om har blivit mer accepterat att göra, de senaste åren.

...Du vet, man brukar säga att man alltid gör filmer om sig själv och jag tror det är så. Det är kopplat till mina intressen, min person och mitt liv. (Erik Gandini)

En skillnad går att finna hos två av de intervjuade när det kommer till vad som spelar in i valet av ämne som blir till film. Den skillnaden går att härleda till att de snarare ser sig på sig själva som producenter än filmare.

Det måste finnas någon form av realism. Jag måste hitta ett antal partners som vill jobba med en samhällsfråga. Det är helt avgörande. Sedan måste det finnas en bra berättelse, som man tror på. (Oscar Hedin)

Även om det egna intresset fortfarande väger in i valet av ämne så spelar alltså andra motiv också in.

Man kan inte göra dokumentärfilm som ingen kanal vill köpa eller titta på. Det är en omöjligt ekonomisk ekvation. Huvudparametern blir alltid, för mig, att göra något som kan vara kommersiellt gångbart. (Nathanel Goldman)

Även om de intervjuade tydligt ger uttryck för att de främst hämtar från sina egna intressen tolkar vi det som att det också finns ett underliggande motiv. De intervjuade ger alla uttryck för engagemang, samhällsintresse och att vilja påverka samhället. De har alla ett tydligt ideologiskt förhållningssätt. Dock presenteras inte denna vilja att förändra eller att göra ett inlägg i debatten som en drivkraft att göra film om ett visst ämne, av de intervjuade. Detta dock tydliga motiv har ofta i stället kommit i samband med uppföljningsfrågor eller under andra delar av intervjun.

Du vill skapa så mycket reaktion som du bara kan. Du vill att folk ska reagera och förändras när de har sett din film. Självklart. (Göran Hugo Olsson)

Men jag tror att ha en vilja är det viktigaste i alla filmer. Jag har ju en tydlig vilja i den här filmen så att säga... jag tycker den här häxprocessen är helt sjuk, som pågår mot fildelningsgenerationen. Jag tycker det är hemskt hur man försöker bygga ut det här övervakningssamhället kring internet. Och det är klart att jag har massa viljor. Men det betyder inte att jag bara kommer att göra massa internetfilmer hela livet. (Simon Klose)

Vi har också sett tendenser på att just motivet att vilja förändra något eller påverka publiken presenteras något nedtonat.

...om vi ska prata om vad jag är intresserad av så är jag väldigt intresserad av att göra en betraktelse, filma ett tillstånd, skapa en personlig bild och göra den till något politiskt. Jag inser det mer och mer, ju äldre jag blir, att det blir politiskt hur jag än gör. Fast det är inte riktigt så att jag sitter och skriver politiska brandtal hemma framför datorn. Men det blir

ofta att jag vill förändra någonting jag tycker är fel. Jag vill visa världen på orättvisor genom ett tema, eller genom en person. Det är min metod. (Ewa Cederstam)

5.4 Dokumentärfilmarna om yrket i förändring

De intervjuade vittnar om att de verkar i ett fragmenterat medielandskap. De konkurrerar inte med varandra utan snarare med andra medieformer, det finns till exempel en drivkraft bland de intervjuade att komplettera nyhetsrapporteringen då de tycker att journalistiken befinner sig i en svacka. För att ta sig fram i medielandskapet tolkar vi att de intervjuade är förhållandevis positiva till att exempelvis korta sina filmer och idéer.

Till exempel Modellpojkar hade jag kunnat pitcha som en entimmes dokumentärfilm. Men då hade bara SVT och UR möjligtvis varit intresserade av det. Kallar du den serie blir det en mer kommersiell produkt. (Nathanel Goldman)

Sedan kanske vi tänker i bland att man kan klippa upp filmen i flera delar. Att det inte behöver vara den stora långfilmen hela tiden. Så där kan man prata om att det sker en anpassning. (Oscar Hedin)

Nya förutsättningar, med billigare kameror och lättare utrustning, ger också fältet mer mångfald. Nästan alla de intervjuade vittnade om tendensen att fler med varierad bakgrund skapar dokumentärfilm. Vilket de alla förhöll sig positivt till. Positiva var de också till utvecklingen de såg, att vissa i dag bara gör en film utan att nödvändigtvis blir dokumentärfilmare på heltid. Det de glädde sig mest åt var att det öppnar upp fler världar för publiken.

Ja...förr var utrustningen så dyr, dokumentärfilm var något exklusivt. Det var inte många som kunde syssla med dokumentärfilm. I dag kan konstnärer, journalister och andra göra dokumentärfilm. Vilket gör att vi korsbefruktas med andra. En som aldrig gjort en dokumentärfilm förut kan göra fantastiska filmer i dag. (Maud Nycander)

För mig handlar dokumentärfilm om mångfald. Det är viktigt att många olika människor får göra dokumentärfilmer. Det finns olika typer av dokumentärfilmare. De finns de som

bara gör en, typ: ”Jag vill göra en film om min mamma och ingen annan kan göra den.” Så gör de en fantastisk film. Men de blir inte dokumentärfilmare, de går vidare i livet.

(Göran Hugo Olsson)

Vi tolkar en tendens bland de intervjuade att de upplever att de tror att deras filmer kan ge publiken nya insikter. De tror framförallt att nya former av distribution gör att deras filmer i en större kontext kan påverka samhället.

När Gerttens ”Bananas!” plötsligt blir en sak för riksdagen och en stämning internationellt. På samma sätt för mig, när jag gör en film om Italien och det blir jätteuppmärksammat. Det är ju en fantastisk utdelning. Du inser att du egentligen har ett massförstörelsevapen när du trodde att du bara hade en pistol i handen. (Erik Gandini)

Dokumentärfilmarna var eniga i att de upplevde att det skett en demokratisering. Detta framförallt då tekniken blivit billigare. De var inte överens i om de nya förutsättningarna påverkade vilka filmer som blev gjorda. Vissa såg det utifrån perspektivet att de nya förutsättningarna skapade fler möjliga berättelser.

Modellpojkar var en relativt billig produktion och jag tror den kostat många gånger om för några år sedan. Och då hade den inte blivit av antagligen. (Nathanel Goldman)

Även om attityden generellt var positiv tog vissa intervjuade också upp en baksida med de nya formerna av distribution. De vittnade om att bristen på kontroll över sina filmer skapade en obehagskänsla. En av de intervjuade uttryckte att det till viss del påverkade henne i valet av vilka filmer hon tillslut gjorde.

Filmerna kan figurera länge, till exempel på youtube. Jag gjorde en film från häktet och en sådan film tycker jag är svårare att göra i dag. Många vill inte figurera i sådana sammanhang senare i livet. Så det tänker man på. Men det är svårt...ska man inte skildra ungas perspektiv? Ifall de skulle ändra sig senare i livet? Men i dag har man inte full kontroll. Filmen kan läggas ut på youtube. Man har inte den kontrollen längre.

(Maud Nycander)

5.5 Analys med Bourdieus fältbegrepp som verktyg

Som vi diskuterat i tidigare kapitel så är dokumentärfilmare inte en tydligt enad grupp sammanhållen av institutioner och regelverk. De nio vi talat med skiljer sig åt på många punkter i synen på sitt arbete med gestaltning av verkligheten. Samtidigt hittade vi likheter som vi tyckte karaktäriserade de intervjuade. Nedan presenteras en analys av vilka tendenser vi sett när vi sammanställt intervjuerna.

Relationen till filmernas innehåll

Respondenterna vittnade om att de hade mycket att förlora om de inte förhåll sig källkritiskt till sitt material. Vi upplevde att det låg i de intervjuades intresse att eftersträva hög trovärdighet, då framförallt för att fel kunde distrahera publiken och då skada filmens helhet.

De dokumentärfilmare som vi intervjuat hade en splittrad inställning till om de medverkade skulle få möjlighet att påverka filmernas slutresultat. Majoriteten av respondenterna vittnade om att de hade en stark koppling till de medverkande, som de byggt upp under den långa produktionstiden, oftast på flera år. Men relationen till de medverkande var mer eller mindre viktig bland respondenterna. Vi upplevde att där relationen var underordnad var det för att respondenterna hade en tydlig egen vision med vart de ville med sin film.

De dokumentärfilmare som vi intervjuat förhåller sig kritiskt till politiska och ekonomiska maktfält. Detta förhållningssätt kan ses som en doxa för att använda Bourdieus terminologi.

De intervjuade är inte främmande för att anpassa sig efter journalistiska regler, så som Spelreglerna för press, radio och tv. Detta då dokumentärfilmares främsta distributionskanal traditionellt är Sveriges Television som verkar efter tydliga riktlinjer från Myndigheten för radio och tv. Bland annat riktlinjer som opartiskhet och saklighet. Respondenterna är dock delade i sin medvetenhet kring hur dessa regler påverkar dem i deras arbete.

De som vi intervjuat har inte några gemensamma etiska regler som de följer. Detta verifierar Aufderheides forskning från 2012 som visar att dokumentärfilmare saknar tydliga gemensamma riktlinjer när det kommer till etik (Aufderheide, 2012, s. 382).

Dokumentärfilmarnas relation till allmänheten/sin publik

De intervjuade skiljde sig åt i sina svar när vi ställde frågan om vad de själva tycker att publiken bör förvänta sig av dokumentärfilmens verklighetsanknytning. En del ansåg att publiken tydligt förstår vad de ser och att de är kompetenta nog att avgöra när något är fiktion. Medan andra intervjuade ansåg att publiken blir förda bakom ljuset. Dessa tydligt skilda svar är en indikation på att de intervjuade inte

delar en gemensam attityd när det kommer till synen på publiken. Då de intervjuade saknar ett gemensamt intresse i att kartlägga publiken saknar de, om vi ska använda Bourdieus terminologi, en tydlig gemensam logik (Broady, 1989, s. 42).

Det är överlag främst när det kom till relationen till publiken som vi märkte att de intervjuade skiljde sig åt i sina attityder. De intervjuade dokumentärfilmarna hade alla en egen personlig definition av vad en dokumentärfilm är, när vi frågade dem: *Vad är en dokumentärfilm för dig?* En del av de intervjuade ställde sig frågande till om dokumentärfilm ens är en genre. Andra tyckte att dokumentärfilm ska informera eller mest bara vara spännande att titta på.

Vi tror att bristen på en tydlig definition av vad dokumentärfilm är, kan härstamma från att de intervjuade saknar en gemensam utbildning eller en tydlig organisation som förenar dem (Broady, 1989, s. 43). Vilket kan sättas i relation till Bourdieus resonemang om vad som urskiljer ett tydligt fält. Bourdieu menar att ett fält ofta är sammanknutet av en gemensam institution eller akademi (Järvinen et al. 2007, s. 273). Dock finns det i dag en högskoleutbildning i Stockholm med inriktning mot dokumentärfilm, samt den gemensamma organisationen Oberoende Filmars Förbund, och hade vårt urval varit koncentrerat kring filmare med just den bakgrunden hade kanske resultatet sett annorlunda ut.

En annan aspekt till respondenternas skiftande svar kan vara frågans utformning. Frågan är vinklad på ett sätt som uppmanar till filosofiska reflektioner och gräver efter en personlig betraktelse. Om vi hade tagit bort orden "för dig", kanske svaren tett sig annorlunda och blivit mer generella.

Majoriteten av de intervjuade ansåg att de främst var lojala mot sig själva och den egna visionen. Där var dock Pär Fjällström tydligt avvikande, då hans lojalitet låg hos publiken. Vi tolkar det som att det har att göra med att han främst befinner sig på det journalistiska fältet, inom vilket han också blivit skolad. Journalisternas lojalitet brukar sägas ligga först och främst hos publiken (Kovach och Rosenstiel, 2007, s. 52).

De intervjuade känner sig överlag inte särskilt granskade. Orsaken kan vara att de saknar någon form av egen institution som granskar innehållet i det de producerar. Alternativt kan skälet vara att branschen saknar en tradition av att granska varandra internt. De intervjuade dokumentärfilmarna upplever att de eventuella granskningar som utförs, görs av institutioner som främst riktar sig till journalister.

Dokumentärfilmare som yrkesgrupp

De intervjuade dokumentärfilmarna är enade om att de skapar sitt eget uppdrag. De karakteriseras av att styras av det egna intresset när det kommer till vad för ämne som blir till film. Vilket enligt Bourdieus terminologi är en del av de intervjuades *habitus*.

En attityd som är en effekt av att styras av det egna intresset, är att inte vara driven av att tjäna pengar. Vilket är i enlighet med vad Bourdieu skriver om typiska kännetecken för det kulturella fältet. Bourdieu menar att just det, att inte vilja tjäna pengar, är en hjärtefråga inom det kulturella fältet. När det kommer till konst ska verket vara en uppoffring, där upphovsmannen ska nöja sig med att betraktarens upplevelse av verket, ska vara den högsta betalningen (Järvinen et al. 2007, s. 273).

En annan tydlig doxa som vi uppmärksammade hos de intervjuade var att de inte vill framställa sig själva som kampanjmakare, trots att de inte upplevdes som rädda för att visa på ideologiska åsikter. Detta tolkar vi som en *strategi*, enligt Bourdieus mening, som innebär att de intervjuade dokumentärfilmarna gemensamt vill förbättra sin position. Vår tolkning är att de tydligt vill ta avstånd från en uppfattning där dokumentärfilmare tas för att vara kampanjmakare, som Michael Moore exempelvis (Broady, 1989, s. 2). Även faktumet att dokumentärfilmen historiskt har använts som propaganda, tänker vi, kan påverka behovet att ta avstånd från opinionsbildandet. Vad som även stämmer överens med Bourdieus teorier om *strategi*, är att de vi intervjuat verkar något omedvetna om detta.

Det är inte alltid självklart att de intervjuade ser sig som en del av en större yrkesgrupp. Majoriteten av respondenterna tycker inte att de själva påverkas av att andra dokumentärfilmars trovärdighet ifrågasätts. De upplever därmed inte att de verkar under förutsättningar där något för alla deltagare gemensamt som står på spel (Broady, 1989, s. 43). Detta ser vi som en effekt av att majoriteten av de intervjuade, skapar filmer, som är djupa personliga skildringar av deras egen verklighet. Samt att den viktigaste drivkraften inom genren inte är just trovärdighet .

Vi upplever inte att respondenterna känner konkurrens till varandra. Orsaken är, anser vi, att filmerna är personliga och ofta hämtade från det egna subjektiva jaget. Även om filmerna befinner sig inom samma genre så riktar de sig inte till samma publik. Därför anser vi att de inte agerar som en tydlig yrkesgrupp, verksamma på ett enat fält, enligt Bourdieu. Inom ett fält, menar han, ska människor strida om symboliska eller materiella tillgångar som är gemensamma för dem (Broady, 1989, s. 41).

Samtidigt som att de intervjuade inte känner konkurrens med varandra så glädjer de sig mycket åt varandras framgång. Majoriteten av de intervjuade uppmärksammar till exempel den symboliska vinst som Malik Bendjellouls Oscar utgör för genren. Och på den punkten ser vi att filmerna talar om sig själva som en del av en yrkesgrupp med gemensamma intressen.

4) Dokumentärfilmare om yrket i en förändring

De intervjuade dokumentärfilmarna visade på en nyfikenhet när det kom till genrens framtid. Alla respondenter var positiva till de nya förutsättningarna och de möjligheter som kom med att fler kan göra dokumentärfilm. Denna inställning karakteriserade tydligt de intervjuade. En följd av att fler kan skapa

dokumentärfilmer är att yrkesgruppen växer och blir starkare. Detta tolkar vi, skulle kunna förklara filmarnas positiva attityd.

Majoriteten av respondenterna talade även med entusiasm om hur internet i dag kan sprida deras filmer och till och med ibland påverka opinionen. De nya förutsättningarna ger därmed gruppen ett ökat inflytande över andra fält. Men vissa respondenter var även oroliga för att de nya förutsättningarna kunde hota dokumentärfilmens förmåga att gestalta vissa känsliga ämnen. Bristen på kontroll över det egna materialet, som internet innebär, strider mot flera *doxor* som vi sett. Framförallt kan det påverka möjligheten att skapa film efter eget intresse. När kontrollen över materialet försvinner, kan inte längre filmarna skydda de medverkande och då begränsas valen av ämnen som kan bli till film. Till exempel blir det känsligare att göra film om unga. Samtidigt som att flera respondenter vittnade om att ny teknik gör det möjligt att gestalta fler verkligheter då det blivit billigare att filma.

Något som också var karakteristiskt för respondenterna var att de inte hade några tydliga gemensamma planer för hur de skulle möta de nya distributionsmöjligheterna, som kommit med de nya förutsättningarna. De intervjuade hanterade alla detta på olika sätt. Orsaken tror vi ligger i att utvecklingen skett snabbt och att villkoren fortfarande är under förändring.

6. Slutsatser och diskussion

Nu har vi kommit till slutet av vårt sökande. I det här kapitlet summerar och diskuterar vi vad resultatet av våra nio intervjuer egentligen kan säga om hur dokumentärfilmare i Sverige i dag, arbetar med gestaltning av verkligheten. Vi ger även förslag på vidare forskning.

6.1 Slutsats

De intervjuade dokumentärfilmarna känner ett ansvar för de medverkande, anser sig vara källkritiska och värnar om sina filmers trovärdighet. Samtidigt följer de inte några gemensamma riktlinjer för hur de ska arbeta med gestaltningen av verkligheten, som till exempel hanteringen av källor. Dock följer de ibland journalistiska riktlinjer i sitt arbete, då filmerna ofta visas i distributionskanaler som verkar under Myndigheten för radio och tv.

Respondenternas syn på publiken skiljer sig åt, framförallt inställningen till hur de tror publiken tolkar det som produceras. Majoriteten av de intervjuades anser att lojaliteten mot den egna visionen går före den mot publiken. De intervjuade dokumentärfilmarna upplever inte att de blir granskade.

Dokumentärfilmarna vi talat med karakteriseras som yrkesgrupp av ett brinnande intresse för de ämnen de tar upp i sina filmer. De tenderar inte att drivas av ett vinstintresse trots att yrkesgruppen till stor del består av egenföretagare. De har ofta en kritisk inställning till politiska och ekonomiska maktfält, utan att öppet inta rollen som aktivister eller opinionsbildare. Respondenterna ser sig inte alltid som en del av en yrkesgrupp.

Respondenterna är positiva till de nya förutsättningar som dokumentärfilmen verkar under. De ser inte att den mer tillgängliga tekniken ger ökad konkurrens. Snarare glädjer de sig åt de möjligheter som öppnas upp i och med billigare kameror och fler publiceringskanaler. Flera av de intervjuade anpassade sina filmer efter det nya klimatet, till exempel genom att korta sina filmer. En del av de nya förutsättningarna är förlorad kontroll över materialet. Positivt är dock att den billiga tekniken för det möjligt att gestalta fler verkligheter.

6.2 Diskussion

De nio svenska filmare som vi intervjuat i den här studien gör alla dokumentärfilm, men deras attityder skiljer sig åt på flera plan. Även om Bourdieus fältbegreppet främst används för att definiera yrkesgrupper som är tydligt strukturerade, med gemensamma attityder som de gärna ska ha fått från en akademi eller organisation, så kan teorin också med fördel användas för att undersöka angränsande grupper. Vi anser att de intervjuade visar på tendenser att verka på olika, just angränsande fält och inte på ett gemensamt.

Vi påstår att respondenterna har attityder, eller doxor från fiktionsfilmens fält, fotografens fält, det konstnärliga fältet såväl som från det journalistiska fältet. Till viss del kunde vi se ett samband mellan attityder och den benämning filmaren gav sig själv. Men det fanns även filmare som rörde sig mellan fält, vilket gjorde deras attityder mer oväntade.

Då vi inte upplever att de intervjuade verkar på ett eget fält, anser vi att till exempel Lena Cederholm, som hade sett *Searching for Sugarman* (2012) i Mediernas reportage, inte borde förvänta sig att det dokumentära begreppet är lika med den objektiva sanningen. Efter att ha fått en inblick i hur de nio dokumentärfilmare som vi intervjuat arbetar med reproduktion av verklighet, anser vi att publiken bör ha en individuell förväntan på dokumentärfilm och inte på dokumentärfilmen som en helhet. Dock anser vi, utifrån det urval vi gjort, att förväntningar på någon form av sanning bör finnas, då de intervjuade alla vittnade om att de värnade om sin trovärdighet. Samtidigt som att publiken också bör ha i åtanke att dagens dokumentärfilmare inte drivs av ett objektivt utbildande, utan trenden som vi sett, snarare är en strävan efter att skapa känslor hos publiken.

De intervjuade vittnar alla om att dagens klimat är väldigt inspirerande att verka i. Vi kan se att mediernas ökade uppmärksamhet samt publikens visade intresse, i förlängningen kan medföra att filmarna bygger upp en tydligare gemensam identitet. Kanske för att kunna försvara dokumentärfilmens värde gentemot en publik som förvirrat sorterar i ett oändligt utbud. Vi tror dokumentärfilmens uppsving med tiden kommer att generera fler specialtidningar, dokumentärfilmsfestivaler och priser som kommer att utforma en tydligare gemensam logik inom gruppen.

De dokumentärfilmare som vi intervjuat menar att de nya förutsättningarna som ny teknik inneburit, skapar möjligheter att vara agendasättande. I en möjlig framtid där journalistiken tappar mark och publiken jagar efter trovärdiga skildringar, kan denna agendasättande position eventuellt förstärkas. Dock anser vi att det då bör finnas tydligare riktlinjer, så att publiken vet om att det de ser eftersträvar att berätta en objektiv sanning eller bara vill vara underhållning. Detta skulle eventuellt kunna lösas med någon form av etikett som skulle kunna skilja ut olika dokumentärfilmer från varandra.

Vår studie har haft ett journalistiskt perspektiv, då vi i egenskap av journaliststudenter initialt var nyfikna på att jämföra dokumentärfilm med journalistik. Vi tror att detta kan ha påverkat intervjuerna då journalistiken blivit det naturliga bollplanket, både för oss men också för respondenterna.

6.3 Förslag på forskning

Under arbetet har vi märkt att dokumentärfilmarna är en ostuderad grupp. Vi skulle gärna se att aktuell publikforskning görs för att få reda på hur publiken ser på genren i Sverige dag, 2013. Frågor som skulle

kunna ställas är: Hur högt är förtroendet för dokumentärfilm? Vilka förväntningar har publiken på filmernas verklighetsanknytning? Hur tittar publiken främst på dokumentärfilm? Använder publiken dokumentärfilmer som en källa till information och argument?

Vi har också märkt att själva dokumentärfilmen är förhållandevis ostuderad. Vi skulle gärna se forskning på hur youtube och alla användarfilmer påverkar dokumentärfilmen. Även ”folkfinansiering” som i exemplet med Simon Kloses film ”Pirate Bay – A Way From Keyboard” (2013) känns som ett nytt och outforskat territorium.

Journalistik och dokumentärfilm i konvergens är också ett spännande fält att titta på. Vi skulle tycka det var spännande att ta del av forskning där man kan se hur svenska dokumentärfilmer påverkar agendan. Ett exempel skulle vara hur Fredrik Gerttens filmer om bananindustrin påverkat svenskarnas medvetande i frågan. Vi är även nyfikna på vad den svenska journalistkåren kan lära sig av den svenska dokumentärfilmsboomen, framförallt med studier fokuserade på berättande. Vår studie visade att dokumentärfilmarna vi talade med dels hade likheter men också att de hade spridda attityder. För att ytterligare lära känna de svenska dokumentärfilmarna skulle en större studie behövas som tydliggör om svenska dokumentärfilmare verkar på ett fält enligt Bourdieu.. En sådan studie skulle då kunna breddas till att undersöka filmarnas utbildningsgrad, ideologi och så vidare.

Vi skulle även tycka att det vore intressant att göra en studie fokuserad enbart på journalister som gör dokumentärfilm för att sedan göra en jämförelse med till exempel nyhetsjournalistik.

Källförteckning

Andersen, Heine och Kaspersen, Lars B. (red.) 2007. Klassisk och modern samhällsteori. Lund: Studentlitteratur. Kapitlet av Margaretha Järvinen.

Aufderheide, Patricia. (2005). The Changing Documentary Marketplace. *Cineaste* 30 (3): 24
Tillgänglig: <http://global.factiva.com/ha/default.aspx> [20130526]

Aufderheide, Patricia. (2012). Perceived ethical conflicts in US documentary filmmaking: a field report, *New Review of Film and Television Studies*, 10:3, 362-386 doi:10.1080/17400309.2012.691248

Asp, Kent (red.). (2007). *Den svenska journalistkåren*. Göteborg: JMG. Kapitlet av Jenny Wiik.

Beliveau, Ralph. (2012). *The Critical Intersection of Documentary & Journalism: Hell House and Rhetorical Articulation*. *Atlantic Journal of Communication*, 20 (2), 86-100.
doi: 10.1080/15456870.2012.665345

Blackall, David. (2004). *John Perceval: an ethical representation of a delinquent angel*. Diss., National Library of Australia.

Broadly, Donald (1989). *Kapital, habitus, fält: några nyckelbegrepp i Pierre Bourdieus sociologi*. Stockholm: UHÄ

Broadly, Donald. (1998). *Inledning: en verktygslåda för studier av fält*. *Kulturens fält*. [Elektronisk]
Tillgänglig: <http://skeptron.uu.se/broadly/sec/p-98-kulturens-falt-inledn-o-frontmatter.pdf> [20130526]

Chapman, Jane. (2009). *Issues in contemporary Documentary*. Cambridge: Malden.

Dagens Eko, 2013 [radio], Sveriges Radio, 25 februari

Tillgänglig: <http://sverigesradio.se/ttp://sverigesradio.se/sida/avsnitt/159247?programid=83> [20130526]

Esaiasson, Peter, Gilljam, Mikael, Oscarsson, Henrik & Wägnerud, Lena. (2007). *Metodpraktikan*. Vällingby: Norstedts Juridik.

Gripsrud Jostein. (2008). *Mediekultur – mediesamhälle*. Uddevalla: Mediaprint.

- Holmquist, Per Åke (2006). *Dokumentärfilmarens resa: reflektioner kring ett trettiårigt arbete*. Stockholm: Dramatiska institutet
- Jomini Stroud, Natalie. (2007). *Media Effects, Selective Exposure, and Fahrenheit 9/11*, *Political Communication*, 24:4, 415-432 doi: 10.1080/1058460070164156
- Journalisten. (2013). *Trots uppsvinget - svårt att få ekonomi i dokumentärer*. Journalisten publicerad 2013-01-24, s 16-19.
- Kvale, Steinar, Brinkmann Svend & Torhell, Sven-Erik. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Kulturnytt, 2012, Frågetecken kring ”Searching for Sugarman”, [tv-program] Sveriges Television, 30 oktober
- Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2001). *The Elements of Journalism*. New York: Three Rivers Press.
- Lantz, Annika (2007). *Intervjumetodik. 2., [omarb.] uppl.* Lund: Studentlitteratur
- Medierna, 2013, Sanningen om Sugarman och kvällstidnings-tv:s ryck, [radio] Sveriges Radio, 23 februari.
- Nichols, Bill. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana university press.
- Pallas, Hynek. 2013. Dokumentärboomen. *Helsingborg Dagblad*. 3 februari. [Elektronisk]
Tillgänglig: <http://hd.se/kultur/2013/02/03/dokumentarboomen/> [20130526]
- Pressens samarbetsnämnd. (2010). *Spelregler för press, TV och radio*. Stockholm: Pressens samarbetsnämnd.
- Ryen, Anne (2004). *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier*. 1. uppl. Malmö: Liber ekonomi.
- Stockholms dramatiska högskola, STDH. 2012. *Inriktningsbilaga*. [elektronisk]
Tillgänglig: <http://www.stdh.se/utbildningar/utbildningar-grundniva-a-o/dokumentarfilm> [20130526]
- Svenska Filminstitutet. 2013. *Filmåret i siffror 2012*. [elektronisk]
Tillgänglig: <http://www.sfi.se/PageFiles/1775/Filmåret%20i%20siffror%202012.pdf> [20130526]

Wiik, Jenny (2010). Journalism in transition: the professional identity of Swedish journalists. Göteborg: Department of Journalism, Media and Communication, University of Gothenburg (JMG)
Tillgänglig: <http://hdl.handle.net/2077/21853> [20130526]

Winston Brian. (1995). *Claiming the real*. London: British Film Institute.

Bilaga intervjuguide

Uppvärmningsfrågor:

- Hur länge har du varit verksam som dokumentärfilmare?
- Hur kommer det sig att du blev just dokumentärfilmare?
- Vad har du för bakgrund/utbildning?
- Hur ser din anställningsform ut?
- Hur ser du på dokumentärfilmens utveckling?

Tema – dokumentärfilmarens uppdrag

- Vad är en dokumentärfilm för dig?
- Vilket är ditt uppdrag som dokumentärfilmare?
- På vilket sätt skiljer Du mellan filmer gjorda av journalister och av dokumentärfilmare?

Tema - lojalitet och etiska val

- Vem är du främst lojal mot när du gör en dokumentärfilm? (Dig själv, samhället, publiken, filmen)
- För vem upplever du att du är ansvarig inför?
- Vems etiska regler följer du?
- Vilka etiska problem ser du dokumentärgenren?
- Vilket inflytande har din finansör under arbetsprocessen?
- Vilket inflytande har publiken under arbetsprocessen?
- Vilket inflytande har de medverkande under redigeringen? Efter att du visat den...
- Vad bör publiken ha för förväntningar på dokumentärfilmen "verklighets"anknytning?
- Har det hänt att du har arrangerat "verkligheten"?
 - Om ja, varför?

Tema – Nya förutsättningar (digital teknik, sociala medier)

- Är Du aktiv på sociala medier och i så fall i vilka forum?
 - Om ja, varför?
 - Vilka skulle du främst säga att du följer? (branschfolk, journalister, medier, kreti och pleti)
 - Om nej, varför inte?
- På vilket sätt använder du dig av sociala medier i ditt arbete?
- Har det hänt att du får idéer till filmer genom sociala medier?
- Har du något uttalat krav från finansörer att vara aktiv på sociala medier?
- Hur mycket tid i månaden lägger du på att ha interaktivitet med din publik?
- Vilken ny teknik använder du dig av i ditt arbete? (webben, smartphones, distributionsformer)
- Hur påverkar den nya tekniken dig i ditt arbete?
- Har det hänt att ny teknik påverkar ditt val av filmens ämne?
- Har det hänt att Du anpassar din film efter vilken plattform den ska visas på?
- Upplever Du att din roll som dokumentärfilmare, har förändrats i och med ny teknik?
- Hur ofta skulle du säga att du träffar journalister fysiskt, i ditt arbete?
- Hur ofta skulle du säga att du träffar journalister på nätet, i ditt arbete?
- I och med de nya förutsättningarna (sociala medier, ny teknik), tycker Du att Du närmar dig eller rör dig längre bort ifrån journalistiken?

Tema - Dokumentärfilm som en journalistisk produkt

- Vad spelar in när Du väljer vilket ämne filmen ska beröra?
- Vem granskar dig?
- Var söker Du information?
- Hur förhåller Du dig till dina källor?

Hur kontrollerar Du att det material du får av dina källor stämmer?
Vad är källkritik för dig?
Upplever Du att dina filmer ligger närmare spelfilm eller journalistik?
Skulle Du säga att dina filmer fyller en journalistisk funktion i samhället?
Ser Du dig själv som journalist, när du gör dina filmer?
Jämför Du dig med journalister i din yrkesroll?
På vilket sätt tycker du att nyhetsmedierna påverkar ditt val av ämnen?
Upplever du att det är viktigt att filmens ämne skapar rubriker?

Hur tror Du att dokumentärfilmsgenren kommer att se ut i framtiden?